5e ANNÉE. N° 49. 1er JANVIER 1913

LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE

SOMMAIRE :

LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE

35 & 37, RUE MADAME, PARIS

LA NOUVELLE
REVUE FRANÇAISE

REVUE MENSUELLE
DE LITTÉRATURE ET DE CRITIQUE.

Directeur : JACQUES COPEAU
Secrétaire : JACQUES RIVIÈRE

Le Directeur reçoit le premier et le troisième mardi de chaque mois, de 3 heures à 5 heures.

Le Secrétaire reçoit le Samedi de 3 h. à 5 h.

Adresser tout ce qui concerne la rédaction à
M. JACQUES RIVIÈRE
et tout ce qui concerne l'administration à
M. L'ADMINISTRATEUR COMMERCIAL
de la Nouvelle Revue Française
35 & 37, RUE MADAME

Les Manuscrits ne sont pas retournés.

Les auteurs non avisés dans le délai de deux mois de l'acceptation de leurs ouvrages peuvent les reprendre au Bureau de la revue, où ils restent à leur disposition pendant un an.

Supplément de la Nouvelle Revue Française du 1er Janvier 1913

EN SOUSCRIPTION : (Pour paraître en Janvier 1913)

CETTE HEURE QUI EST ENTRE LE PRINTEMPS ET L'ÉTÉ

Cantate à trois voix, par PAUL CLAUDEL

Ouvrage de grand luxe tiré à trois cents exemplaires numérotés à la presse sur papier vergé d'Arches. 1 vol. in-4° couronne. Prix **10** fr.

SPÉCIMEN DE L'IMPRESSION :

LŒTA

Cette heure qui est entre le printemps et l'été...

FAUSTA

Entre ce soir et demain l'heure seule qui est laissée...

BEATA

Sommeil sans aucun sommeil avant que ne renaisse le soleil,...

Voir au dos le bulletin de souscription.

Adresser ce BULLETIN DE SOUSCRIPTION

à Mr. L'ADMINISTRATEUR COMMERCIAL DE LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE
35 et 37, rue Madame, PARIS (VIe)

Je soussigné ....

demeurant ....

déclare souscrire à .... *exemplaire* .... *de* **CETTE HEURE QUI EST ENTRE LE PRINTEMPS ET L'ÉTÉ de Paul Claudel** *au prix de 10 francs*[1] *dont j'envoie ci-inclus le montant*[2] *que je payerai à la réception de l'ouvrage.*

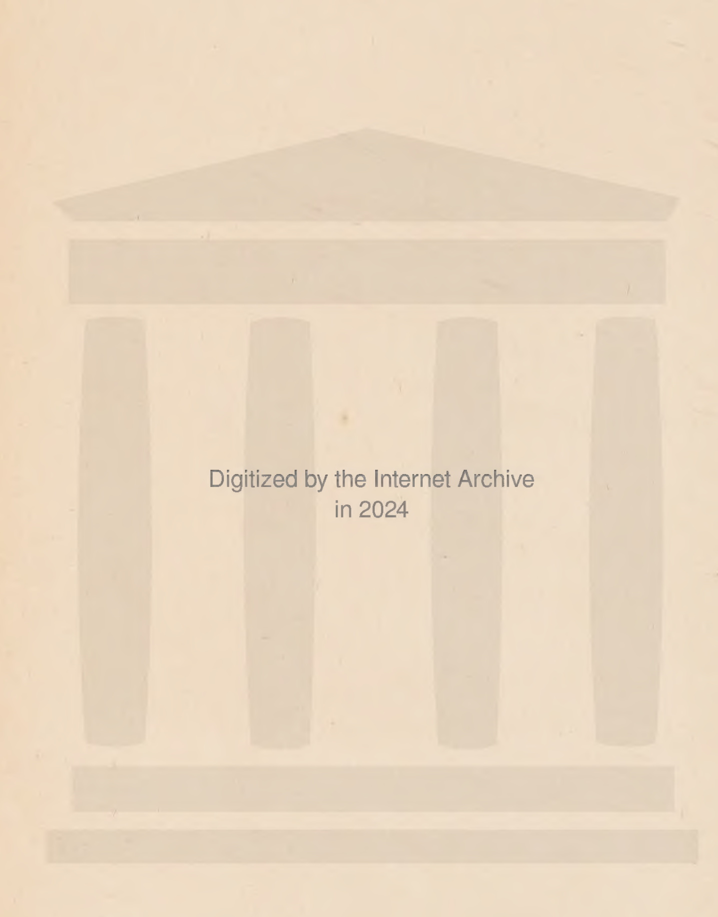
Ce .... *1913.*

Signature

N. B. — Nous laissons à ceux de nos abonnés qui ont un compte ouvert chez nous toute faculté pour le paiement de cette souscription.

1. Ajouter fr. 0,50 pour l'envoi franco recommandé.
2. Effacer l'une ou l'autre indication.

LA NOUVELLE
REVUE FRANÇAISE



LA NOUVELLE
REVUE FRANÇAISE

REVUE MENSUELLE

DE LITTÉRATURE ET DE CRITIQUE

PARIS

35 & 37, RUE MADAME, 35 & 37

1913

L'ESTHÉTIQUE DES TROIS TRADITIONS

Dans la mesure où ils brisèrent et déviérent quelque tradition, la Révolution française, puis le Romantisme, ont rendu à l'idée pure de tradition un service ; ils lui ont permis, d'un surgeon inattendu, mais logique, une curieuse poussée. La croyant perdue, on a senti davantage sa nécessité, sa beauté. Les bribes qu'en restituait le temps étaient accueillies comme la drachme ou la brebis égarée de l'Evangile. Suscitée en opposition à l'époque, à la mode, au cours apparent et abondant des choses, elle bénéficiait non seulement du prestige et de la vérité partielle que son contenu implique, mais de cela qui lui serait originellement contraire, de l'effort qui, individuel, inventif, tend vers elle, pour la retrouver, les vertus même de l'esprit mises en œuvre pour la détruire. Comme le sentiment moderne de l'amour est né de la contrainte chrétienne, le goût délicat, conscient, intime de la tradition fut l'œuvre des forces qui, la heurtant et la blessant, la firent, de spontanée, réfléchie. L'Eglise française atteignit son âge d'or par la Contre-Réforme du XVIIe siècle : de même tous les éléments complexes des idées traditionnelles furent discernés au XIXe siècle par les penseurs de la Contre-Révolution, les de Maistre, les Comte, les Renan, les

Taine; de même encore le monument critique où se reconstruisit la tradition littéraire, fut bâti contre le romantisme, par un romantique retourné — ce jacobin ministre qui est toujours le contraire d'un ministre jacobin — Sainte-Beuve.

De sorte qu'il subsiste, au principe de ces doctrines, un malaise, une contradiction. La tradition qui est, par sa nature, par son statut, une idée conservatrice, fait figure de paradoxe et se présente sous la forme, surtout, d'une critique. On devrait être traditionnel, par définition, avec quelqu'un. Et l'on reste tel, il le faut bien ; mais en même temps et davantage, on devient traditionnel contre quelqu'un. Plus les doctrines de tradition perdent de terrain, rencontrent d'indifférence, et plus leur figure polémique s'accuse. Aussi, en cette néo-tradition à forme critique, deux périodes, de l'une à l'autre desquelles le point de vue change lentement par une logique intérieure.

Les doctrines de tradition sont d'abord des doctrines politiques, au sens le plus large du mot. Elles naissent de réflexions sur la nature et les besoins de la société. Cela est également vrai de leurs trois directions : branche catholique qui va de Joseph de Maistre et de Bonald à le Play ; branche saint-simonienne qui trouve son état définitif dans le positivisme de Comte ; branche historique, sur laquelle peuvent se grouper très clairement les trois noms de Guizot, de Renan et de Taine. Ces trois branches vigoureuses du traditionalisme français ont un caractère commun : parties de considérations religieuses, morales, historiques, elles ne puisent rien dans des prémisses esthétiques, elles ne s'achèvent par rien qui soit de l'ordre esthétique, et aucune exception ne saurait mieux

confirmer cette règle que l'esthétique informe hasardée par Comte. La politique esthétique, la politique née d'un état d'esprit esthétique, était sans doute, aux yeux de ces penseurs, représentée par Chateaubriand, Lamartine, Hugo, et c'en était assez pour qu'ils craignissent salutairement tout voisinage de cet ordre. L'un d'eux, Taine, tint en critique une place considérable ; mais sa critique littéraire n'a aucun point de contact avec sa politique : tout au plus critique, philosophie, politique naissent-elles également chez lui d'une certaine sensibilité, d'un pessimisme abstrait et secret.

Par ces trois poussées la sève de l'idée traditionnelle se serait épuisée peut-être, si une source, toujours présente à ses côtés, ne s'était trouvée pour la rajeunir. Tous les noms que j'ai cités sont touchés, de quelque côté considérable, par la sensibilité romantique ; le romantisme a lié partie tant avec le christianisme qu'avec le messianisme social, a suscité aussi les esprits de l'histoire spéculative et décorative. Le romantisme s'étant emparé de toutes les sources vivantes de l'art, l'opposition au romantisme se réfugia dans la critique littéraire, dans le genre anti-romantique par excellence. Celle de Sainte-Beuve fut le vin de paille de l'art classique. Contre la révolution littéraire, à laquelle il avait autant qu'un autre participé, ce Talleyrand de l'esprit restaura le tradition. Il ne pouvait, après les Napoléons de l'art, refaire un Henri IV. (A l'appel de Racine Ponsard eût répondu : Présent !) Mais il pensa, d'une science certaine et d'un sourire fin, ramener un Louis XVIII. Du même fond dont il bâtissait son monument, il se déprenait de tout rêve, de tout élan démocratique. Il est singulier qu'à la suite de

l'opuscule de M. Maurras, on n'ait pas fait un choix de ses pages politiques. Il n'avait pas attendu 1848 et son histoire de cheminée pour parler durement de la Révolution, pour en désigner sans mansuétude toutes les formes, soit d'intelligence, soit d'Etat.

Néanmoins cette reprise de la tradition à sa source esthétique n'eut une suite, d'abord, que dans l'ordre littéraire. La pratique de Sainte-Beuve eût peut-être aidé à identifier révolution et romantisme, à faire concorder tradition classique et tradition politique française. Mais survint la grande construction de Taine, dont une des plus célèbres synthèses laissait voir dans la Révolution le produit authentique et logique de l'esprit classique. On fut désorienté. On le fut d'autant plus, que jamais, et pas même dans Chateaubriand, l'esprit de tradition ne s'était montré si grondeusement pessimiste ni si âprement désenchanté. On eût dit un *Génie de la France* écrit d'Outre-Manche par un petit-fils de Burke. Ancien Régime, Révolution, œuvre de Napoléon étaient traités avec la même âpreté tragique d'impitoyable procureur. Dans l'ordre de l'action, l'honnête homme qu'était Taine fit après la guerre tout ce qu'il pouvait pour donner du cœur à son pays et l'aider à se relever. Mais dans l'ordre de l'écrit il semble qu'il ait pris une sombre joie à l'investir, par tous les côtés, d'un désespoir sans issue, à répandre, comme Chateaubriand, sur l'image qu'il s'en formait, les esprits de sa vieillesse. Ce traditionalisme théorique ne voulait rien trouver, dans le passé de la France, qui pût lui rendre le principe ancien et le moyen actuel de sa durée.

L'échec automatique de toute idée conservatrice après

le 16 mai, le caractère de plus en plus indiscuté du fait démocratique, l'apothéose de Hugo, le culte de Michelet, le respect de Tocqueville, donnèrent aux doctrines politiques de tradition figure archaïque, et les rejetèrent dans le monde des formes décoratives et esthétiques. C'est là qu'elles fourbirent leurs armes et mûrirent leur revanche. Elles devinrent une suite et une application de la critique littéraire. Elles ne parurent plus le produit d'une hérédité, d'un sentiment, d'une théorie, mais d'une culture au sens complexe et délicat du mot. En cette saison alors le jardin de Sainte-Beuve donna ses fruits.

Il faut citer ici en première ligne le nom de Brunetière. Le destin de Brunetière a été, sous ses réussites apparentes (et il en méritait de plus grandes), singulièrement malheureux et manqué. Cet homme dont toute la vie et la volonté, le style et la personne, tenaient en ce mot : convaincre, frappa, étonna, scandalisa ; il ne convainquit pas ; même à l'École Normale où il professa, il laissa infiniment moins de marques qu'un Lachelier ; autour des démarches véhémentes, robustes, de son intelligence, éclataient des polémiques retentissantes, où il n'avait guère que des adversaires ; c'était un penseur considérable, impopulaire et seul. Comme Sainte-Beuve avait pris, pour Massif Central de cette belle France harmonieuse qu'était son génie, Port-Royal, Brunetière adopta pour cœur, non seulement de sa raison, mais de sa vie intérieure, Bossuet. Il découvrit en lui la plénitude magnifique de l'autorité, et il lui demanda les moyens de l'autorité. Il s'installa, avec Bossuet, dans le XVIIe siècle ; il acharna à parler et à penser XVIIe siècle sa fragile et tenace personne. Cette pensée éclose et mûrie dans la critique, dans les jeux

passionnés de la littérature, il la porta dans tous les ordres avec une sincérité émue et gauche. Comme le XVII[e] siècle lui avait fourni une doctrine littéraire, la doctrine littéraire, il en prit une doctrine religieuse ; il fut catholique comme Bossuet, avec Bossuet, et il dit son mot, le mot du XVII[e] siècle,

Ce siècle est à la barre et je suis son témoin,

au sujet de toutes les questions actuelles, de celles même sur lesquelles il était le moins préparé à décider. Il dit ses derniers mots en un temps de guerre civile ; et c'est là que ce passionné d'autorité perdit son autorité, une autorité qui sur son nom n'est pas encore revenue.

Le cas de Brunetière n'est pas isolé. Je rappelle que les deux critiques littéraires qui de son temps représentaient en face de son dogmatisme le libre impressionnisme d'une intelligence qui ne se veut que mobile et souple, M. Lemaître et M. Faguet, en sont vite arrivés, eux aussi, à écrire de politique, l'un pour l'agora, l'autre pour les promenades de la spéculation ; et c'est au seuil de la tradition que le premier a mis : *Inveni portum*, songeant peut-être au second, s'il continue: Qu'un autre soit encore le jouet des vents...

Cet exemple de Brunetière pourtant je ne l'aurais pas invoqué s'il était autre chose qu'un précédent, et si la pensée de M. Charles Maurras, qui fera à peu près le sujet de cette étude, ne venait me fournir une ample conclusion, une preuve dernière et la plus claire. C'est dans la critique littéraire que cette pensée, elle aussi, a fait sa rhétorique, et, comme autrefois, sa logique. C'est dans le commerce de formes et de normes esthétiques qu'elle a puisé et les

problèmes qu'elle se pose et l'esprit des solutions qu'elle leur donne. Elle occupe le pôle exactement opposé à Chateaubriand, et cette symétrie fait bien un beau rythme pour l'esprit. Mais, comme l'âme sonore et somptueuse de Chateaubriand, elle se tire toute d'un certain ordre de beauté, qui est pour elle premier, du moins dans le temps. Ayant dégagé clairement l'idée littéraire de tradition et d'ordre, elle a porté son analyse, employé son instrument sur la tradition et l'ordre religieux, politique. Elle a pris, par là, sous sa richesse même, un aspect singulier d'unité, de simplicité. Serait-ce en songeant quelque peu à M. Maurras que M. Pierre Lasserre écrivait récemment : " L'abondance des idées... est un symptôme accusateur contre une intelligence. Il serait à peine exagéré de dire que les grands hommes... n'en ont eu qu'une, mais inépuisable en applications. Idée si proche de l'intelligence elle-même et si pleine de son rayonnement qu'elle n'a, pour ainsi dire, pas de corps et entre aisément dans le fond de tous les problèmes d'un certain ordre. " [1]

Cette idée, dont les racines se reconnaissent dans un certain sens, une certaine notion de la beauté, je devrai, sous peine de la méconnaître et de la tronquer, la suivre, comme elle se développe et s'enchaîne, jusqu'à ses conclusions. Cette esthétique de la tradition, je ne pourrai l'abstraire d'une logique de l'action et d'une logique de l'Etat, qui y sont incorporées. Cependant, au risque de rester malgré tout en dehors de la doctrine et à condition de bien voir comment et pourquoi je reste en dehors, j'interpréterai ce système de sentiments et d'idées comme un ensemble de jugements esthétiques, comme l'épa-

[1] *La Doctrine officielle de l'Université*, p. 168.

nouissement d'une critique littéraire. Cette critique est en effet le point de départ, avoué par M. Maurras dans l'*Avenir de l'Intelligence*. Mais, aussi, son influence s'est exercée jusqu'ici peut-être plus dans l'ordre esthétique et littéraire que dans l'ordre politique. Son action a été plus profonde là où elle était moins tapageuse. Le fil par lequel nous la suivrons aura chance de nous la faire connaître dans ce qu'elle a de meilleur.

I

" Lesquels de nos ouvrages ne sont point nés des semences de nos passions ? " [1] Ce cri, je le prends dans ce *Musée des passions humaines*, dans cette ardente méditation sur Florence, qui paraît détachée de *Du Sang*, *de la Volupté et de la Mort*. Cri romantique, n'est-ce pas ? Et il faudrait faire bien peu de cas, aujourd'hui, d'un écrivain aux racines de qui ne se tasserait pas avec ses semences le riche terreau romantique. Mais si nos passions sont les semences de tous nos ouvrages, rien n'est vraiment notre ouvrage, qui n'ait été conquis sur nos passions, qui ne les ait ployées à un ordre, qui ne les incorpore à une discipline. L'œuvre première de l'esprit qui réfléchit, le devoir présent de la pensée consiste à marquer ici par une sage critique l'illusion romantique, qui tient le moyen pour la fin, la matière pour la forme.

La passion, la vie, le cœur, la force, l'esprit d'examen, la beauté des mots, la musique des phrases, tout cela le romantisme l'a pris, et il a conduit de toutes parts l'esprit du XIXe siècle à le prendre, comme les objets derniers,

[1] *Anthinea*, p. 157.

définitifs et parfaits de toute activité. Contradiction et désordre, dit M. Maurras. Ce qui est dernier, définitif et parfait, ce n'est pas le moment où tout cela existe, c'est le moment où tout cela sert, et où, achevé dans ce qui le termine, cela, ayant servi, cesse. Mais tout cela est un danger, dans la mesure où une confusion en naît. Ce qui est moyen et matière, il nous est bien permis de ne pas l'amener à sa fin et à sa forme, il ne nous est pas permis de le prendre pour la fin et la forme : "Vivons sages ou vivons fous, ce n'a presque pas d'importance ; mais pour bien vivre il faut vivre sincèrement, et qui ne vit que pour son cœur doit au moins s'appliquer à y voir un peu clair ; il ne prend pas ses doctrines pour des passions, ni ses passions pour des doctrines."[1]

Reconstituant, pour lui donner une portée symbolique et générale, le drame des deux amants romantiques, Georges Sand et Musset, M. Maurras dénonce comment cet absolu du cœur aboutit aux conséquences que Georges Sand pouvait prévoir le moins, et qui sont pourtant, par l'effet de la nature humaine, inflexiblement nécessaires. Cette amoureuse maternelle qui voudrait que le bonheur coulât en elle et ruisselât d'elle comme un lait, il faut non seulement qu'elle souffre, mais qu'elle fasse souffrir, non seulement qu'elle mente à ses idées, mais qu'elle mente aux hommes : "Il lui était désormais interdit de croire que des sentiments bienveillants puissent suffire à mettre de l'ordre et du bonheur dans la vie d'une femme, mais elle devait maintenir ce qu'elle en avait prétendu, avec une espèce de rage où bientôt flamboya l'éloquence du désespoir."[2]

[1] *Les Amants de Venise*, p. 35.

[2] *Id.*, p. 261.

Georges Sand maintient, et le romantisme maintient sa passion comme une doctrine, même contre l'expérience; il la maintient par orgueil. Il est avant tout, et il s'explique en grande partie par là, une attitude, un manque de sincérité : la poésie romantique puise dans ce vice moral le principe de ses vices matériels, de tout cet en-dehors qui répugne à M. Maurras, et contre lequel il fonda jadis, lui quatrième, l'école romane. Clinquant, artificiel, précieux sont les plumes, les yeux de la passion débordante et libre au moment où elle fait la roue. La rime riche usurpe, dans un vers de Victor Hugo, comme l'orgueil du poète dans ses préfaces, comme les prétentions du poète dans la société. La réaction de M. Maurras désigne ici les mêmes analogies qu'invoquait Victor Hugo sur le magnifique et sonore tréteau de la *Réponse à un acte d'accusation*. L'accusé, dans ces vers, lance son soulier à la tête du procureur classique. Que dis-je, un soulier ? Une botte fabuleuse et dorée, pareille à celle que Bassompierre, en Suisse, fit remplir de vin du Rhin et qu'il vida à la santé des treize Cantons ! M. Maurras a ramassé la botte, et l'a mise sur la table, non seulement comme pièce d'ornement, mais comme pièce à conviction, comme aveu.

Ce qui ne signifie pas que M. Maurras fonce sur le romantisme avec l'intempérance de M. Lasserre. Ce juge a un code, une loi, une conscience qui lui ordonnent de condamner l'accusé, mais, visiblement, comme il le plaint et comme il le comprend ! Comparez au *Romantisme Français* le *Romantisme Féminin* un des plus parfaits et des plus profonds morceaux de critique qui soient, et, dans l'œuvre de M. Maurras, peut-être, la pièce des connais-

seurs. Le principe du romantisme, qui érige l'instinct en souverain, est féminin essentiellement, et la logique veut que le féminin appartienne aux femmes, qu'il nous agrée et nous séduise en elles et par elles. [1] De là la tendresse amusée, la souple complaisance avec laquelle il entre dans cet art féminin lorsque cet art se présente avec la franchise de son sexe : “ Si donc l'on se souvient inévitablement des romantiques, on vérifie que leurs pires absurdités, trouvant ici leur place, ne sont plus absurdes du tout. Qu'un Vigny ou qu'un Baudelaire viennent nous assurer que le génie les fait solitaires et que la solitude issue de leur génie les voue mathématiquement au malheur, nous savons que c'est là sophisme de fats. Mais que Renée Vivien, passant en revue toutes les plus fameuses beautés de l'histoire ancienne et moderne, leur fasse confesser successivement qu'ayant été marquées de l'astre fatal qui allume l'amour, aucune d'elles ne put se dire heureuse ; la conclusion, le rapprochement, la conception même de ce poème, sans cesser d'être déraisonnables, ne choquent point dans l'esprit d'une jeune fille, où l'enfantillage apparaît plus convenable que la raison. Nous n'attendons point de Renée Vivien des idées philosophiquement vraies, mais des émotions justes, quelle qu'en soit la cause, folle ou sage, pourvu qu'elle soit puissante et profonde.” [2]

Dans cette démarche de sa critique littéraire sont contenues, à titre de schème, une idée de l'Eglise, une idée de l'Etat, — toute la politique de M. Maurras.

[1] Proudhon avait fait la même remarque et l'a développée dans un opuscule *Les Femmelins*, que M. Henri Lagrange à réédité avec une intéressante préface.

[2] *L'Avenir de l'Intelligence*, p. 175.

L'Eglise a utilisé, à sa place, un Saint François d'Assise ; mais de l'étoffe dont elle faisait un saint, elle n'eût jamais songé à faire un pape. Le saint à sa place, le pape à la sienne. Le poète et le politique, en leur lieu et à leur tâche. " Parce qu'il est grand poète, aurait dit Louis XIV de Racine, se croit-il grand politique ? " Si le propos est vrai, le grand roi aurait flairé, avant Emile Deschanel, du romantisme dans son plus illustre classique. Le romantisme, pour M. Maurras, c'est ce qui ne doit pas être ; c'est la confusion là où il faut de l'ordre ; c'est la sensibilité à la place de la raison. Et le bon Hellène qu'est M. Maurras nous rend, sur le dos des romantiques, les *Thesmophories* d'Aristophane, où les femmes, aux fêtes de Cérès, reconnaissent et punissent le travestissement féminin d'Euripide et de son beau-père. Il est vrai que c'est le contraire, et qu'il aperçoit, lui, le génie féminin sous l'apparence des hommes. Même chez Hugo la sensibilité " fut féminine en ce qu'elle se réduisit à une impressionnabilité infinie... La faculté par où se traduit la vigueur de l'esprit, le choix, est relativement débile chez lui ". Quant aux autres, la transformation de sexe, chez eux, " atteignit au principe même du sentiment et de la vie. " [1]

Le paradoxe, dont je ne puis piquer que quelques extraits secs, est savamment filé ; si je m'y arrête, si je le pèse un peu, c'est qu'il exprime, je l'ai dit, toute la doctrine, toute l' " idée " unique et riche de M. Maurras. Quel est donc le poète chez qui cette part de réceptivité féminine n'existe pas ? Je sais bien, on en trouvera un, Boileau ; mais un autre ? En tout cas cela entre dans l'essence du

[1] *L'Avenir de l'Intelligence*, p. 176.

lyrisme : il n'y a pas de poésie personnelle, M. de la Palice l'aurait dit, sans un excès de personnalité. " La femme... aspire à la personnalité plus qu'à la beauté..., exagère ce qui est, beaucoup plus qu'elle ne le corrige et ne l'embellit. Elle a découvert, dès ses origines, l'esthétique du Caractère, à laquelle fut opposée plus tard cette esthétique de l'Harmonie, que les Grecs inventèrent et portèrent à la perfection, parce que l'intelligence mâle dominait parmi eux. Les Grecs firent du sens général et rationnel du Beau le principe de toute leur civilisation que Rome et Paris prolongèrent. Les autres peuples, d'Orient ou d'Occident, c'est à dire tous les barbares, se sont tenus au principe du Caractère, tel que le sentiment féminin l'avait révélé. "[1] Lignes excellentes, bien qu'un peu trop concises, et qui nous aident à racheter l'outrance de la théorie " féministe " appliquée au romantisme. Notre beauté française, héritière de la beauté grecque, est une beauté d'harmonie. Et je rappelle que les ordonnateurs de l'Acropole voulurent expressément que la colline entière, et chacun de ses monuments un à un, Propylées, Parthénon, même Erechtéion, fussent, comme un foyer humain, harmonie du dorique et de l'ionique, de l'ordre masculin et de l'ordre féminin. Ils posèrent par là, peut-être, la règle d'or de toute beauté suprême. La beauté romantique y échappe-t-elle ? Je ne crois pas. Il est pour la passion trois moyens d'être belle : lorsqu'elle est maîtrisée par la force du vouloir, puis lorsqu'elle est brisée, rejetée dans la mort, par la juste nécessité et par les lois tranquilles de l'ordre, enfin quand elle s'épure dans l'intelligence, devient lumière, pardon et paix. Trois beautés dont chacune fait à sa façon

[1] *L'Avenir de l'Intelligence*, p. 239.

un passage du mineur au majeur, du mode féminin au mode masculin. Les deux premières sont essentiellement dramatiques, Corneille a pris l'une et Racine la seconde ; mais la dernière est plutôt lyrique, et c'est d'elle que se couronne, sur sa plus haute cime, la poésie romantique. Cet accord parfait, sentez-le qui s'exhale dans sa plénitude avec l'épopée lamartinienne, avec la dernière pièce des *Contemplations*, *A celle qui est restée en France*, avec la *Bouteille à la Mer*. Si là n'est pas, aussi pure que dans les Propylées ou dans *Phèdre*, la beauté de l'harmonie, je ne sais plus quel sens donner aux mots. La passion romantique fait, comme la passion racinienne, sa partie dans la victoire qui triomphe d'elle. — Elle ne la fait, direz-vous, qu'exceptionnellement ; la réussite, le bonheur passager d'une poésie romantique ne me dissimule pas ce qui me choque, moi qui sous elle cherche l'homme et la solidité d'une nature ; elle ne me dissimule pas la faiblesse, la féminité, l'orgueil délirant de l'homme romantique. — Choisissez alors un autre mot que celui de romantisme. Est-il juste de reporter sur une forme d'art, alors qu'elle se fond, à ses heures, dans la plus pure lumière, avec la plus classique beauté, toute la mésestime que vous inspirent les sources troubles d'où vous pensez qu'elle naquit ?

Allons plus loin cependant. L'art romantique donne sa fleur quand la passion par lui s'épure et qu'il la lève dans la tranquillité et la paix. Mais peut-être est-ce là que le poursuivrait encore, subtilement, tenacement, M. Maurras : car s'il en arrive à persécuter le romantisme comme Louis XIV le jansénisme, par raison d'Etat, croyez bien que cette raison d'état, cette branche de culture politique, est entée chez lui sur un sauvageon

plus natif et plus immédiat. Ce que le romantisme a détruit, et non seulement par ses parties basses, mais aussi par cela même qu'il avait de plus grand, c'est un certain tragique de la vie, et peut-être même une certaine grandeur possible de la passion : " A force de tout relâcher, les romantiques ont créé ce vil Olympe de héros dissolus, d'où semblent retombées des générations toutes faites d'argile. " [1] Le romantisme n'a ployé, utilisé la passion, que pour l'exhaler dans une paix découragée, et ne sachant, au lieu de l'affronter, que l'aduler et la dissoudre. Ces générations toutes faites d'argile, M. Maurras en verrait l'équivalent d'art dans une forme poétique trop spontanée qui ne sait que se complaire indéfiniment en son abondance oratoire ou ses ressources verbales, et que céder au flux et à la magie des mots.

Ce que le romantisme voulait démesurément, cela, en raison même de cette volonté et de cette démesure, lui a échappé : " Pour bien aimer, il ne faut pas aimer l'amour. Il ne faut pas le rechercher, il est même important de sentir pour lui quelque haine. S'il veut garder toute la douceur de son charme et la force de ses vertus, l'amour doit s'imposer comme un ennemi qu'on redoute, non comme un flatteur qu'on appelle... Sans doute, quand l'objet est fort, quand il est digne, quand la passion est puissante, est-il bon que ce soit le trouble, en fin de compte, qui l'emporte ; plus l'obstacle aura été élevé, énergique la résistance, plus ce trouble victorieux aura gagné d'éclat ou de durée et pourra donner de délices. Telle est la grâce de la sagesse, tel est le prix de la raison, que leur frein serré constitue la condition dernière de

[1] *Les Amants de Venise*, p. 287.

tout plaisir un peu intense et pénétrant. Elles seules composent une volonté ferme, un corps pudique et un cœur vrai. "[1]

Ce sont les lignes les plus hardies et les plus frémissantes qu'ait écrites M. Maurras, et il faudrait savoir de quel lointain elles reviennent et quel aveu elles arrachent... Mais je préfère ne connaître en elles qu'une magnifique formule de l'art classique, au cœur même de son tragique et dans l'acte de son intensité. Le romantisme ne fait pas déchoir seulement ce qui donne son prix à l'ordre, mais encore ce qui rend belle, en tant qu'elle est redoutée et retardée, la rupture de l'ordre. Cette touche, qu'on croirait d'abord ultra-romantique et qui n'est qu'ultra-classique (nous retrouverons M. Maurras dans la compagnie d'autres *ultras*), elle tire, elle aussi, et au même titre que le sentiment par elle indiqué, son prix de son exception et de son isolement. Ne touchons-nous pas à un hédonisme transcendant, frère plus aigu et plus paradoxal de celui qu'aménage toute l'œuvre de M. Barrès ? Une vie en partie double est peut-être exigée pour condition de la culture la plus délicate. Cette vie double qui dans une nature grossière n'apporte qu'hypocrisie, une âme bien née la connaît en sa conscience et la construit comme l'effort, tantôt humainement infructueux, tantôt divinement réussi, d'une discipline. Et toute la culture du XVII[e] siècle, toutes les racines de notre art classique, plongent dans ces assises. L'homme d'alors, né chrétien, et français, vivait sur deux registres, et naïvement, et puissamment : celui du monde, celui de la religion. De là, en partie, chez Descartes et chez Pascal, chez Corneille

[1] *Les Amants de Venise*, p. 267.

et chez Racine, un invincible dualisme, un perpétuel travail tantôt pour distribuer méthodiquement dans les deux ordres les objets de la nature humaine, tantôt pour ployer et réduire un ordre à l'autre. Ce dualisme fait du tragique le sommet même de cette culture. Il double la valeur de l'homme. Dès le XVIIe siècle il est sapé par les puissances qui triompheront au XIXe. Brunetière avait raison de voir dans Molière l'homme de la nature, l'homme du XVIIIe siècle, l'anti-tragique, dirai-je presque. Ce qui était pour son siècle discipline, goût, trésor et délicatesse de la vie en partie double, voyez comme constamment il l'a attaqué, sous le nom que peut-être ces pages auront suggéré aussi à un lecteur simpliste : celui d'hypocrisie, hypocrisie qu'il dénonce passionnément dans *Tartuffe*, dans *Don Juan*, qu'il traite sereinement dans le *Misanthrope*. Sereinement ! — et pourtant Alceste est sinon son héros, du moins son idéal. Mais la franchise de cet ours annonce le philosophe de Genève. Camille Desmoulins l'écrivit un jour dans le *Vieux Cordelier* : Philinte est un feuillant, Alceste un jacobin. Un jacobin et un romantique. Célimène refuse de l'accompagner dans son endroit écarté

Où d'être homme d'honneur on ait la liberté.

Mais à l'honneur il faut, rigoureusement, la société. Il ne sera pas l'homme d'honneur, mais l'homme de la nature, l'homme de la " liberté " puisque ce dernier mot termine, emporte, oriente tout le *Misanthrope*. Après avoir dit ses vérités à la vieille Emilie, il se dira ses vérités à lui-même et il écrira les *Confessions*, il dira ses vérités à la " société " et il écrira les *Misérables*. Au sentiment de la vie double, que la religion catholique entretient savamment, succède

une passion de simplicité, de franchise, d'unité, une intelligence qui prend sans lutte et d'un trait la suite de la sensibilité, une sensibilité qui reçoit passivement les lois d'une intelligence décharnée, tout ce qui produit, dans une direction Rousseau, dans une autre Robespierre, dans celle que nous éclairent les *Amants de Venise*, Georges Sand.

Le secret de la culture classique est justement dans une force consciente qui discerne, hiérarchise, discipline. Les Français à M. Maurras paraissent le peuple qui " après Rome, plus que Rome, incorpora la règle à l'instinct, l'art à la nature, la pensée à la vie. "[1] Il faut s'entendre. Il est une vivacité d'instinct, une profondeur de nature, une puissance de vie, qui ne se laissent pas incorporer, à fond, toute la règle, tout l'art, toute la pensée. La résistance qu'ils leur opposent, l'étoffe ou la matière dont ils les dépassent, donnent même à la règle, à l'art, à la pensée, leur tragique, leur intérêt, leur humanité.

Et si l'équilibre de deux éléments, ceux que j'ai appelés tout à l'heure, à la suite de M. Maurras, masculin et féminin, est impliqué dans tout art supérieur, si le romantisme est, je le veux bien, un déversement vers le génie féminin, la doctrine à laquelle s'attache, sinon peut-être toute la pensée, du moins toute l'influence de M. Maurras n'est-elle pas une rupture excessive vers le côté contraire ? Il est curieux de voir cette critique dépenser contre le romantisme les réserves d'un tempérament romantique. M. Maurras remarque quelque part que les Athéniens condamnèrent Aristide et Socrate pour avoir été sans

[1] *L'Avenir de l'Intelligence*, p. 152.

mesure dans la pratique l'un de la justice et l'autre de l'ironie. Les contemporains de M. Maurras les ont-ils toujours vu marcher la main dans la main, la mesure et lui ? " La réaction contre-romantique de 1860, dit M. Lasserre, est dominée par le romantisme. Et le romantisme gouverne encore celle, si impuissante, qui s'est produite en 1890 contre le déterminisme et le pessimisme de la littérature et des sentiments sous le second Empire." [1] Et la vôtre donc, monsieur ! Il est d'ailleurs beau de lutter contre un mal qu'on subit et qu'on reconnaît. Appelez votre romantisme, si vous voulez, un romantisme masculin, je veux dire une souveraineté véhémente et immodérée de la critique, comme le romantisme plus ou moins féminin atteste, selon vous, une souveraineté ardente de la sensibilité. Seulement, dans l'un et dans l'autre, l'accent apparent est sur la véhémence, et cet accent d'abord nous frappe. " Je foule aux pieds l'orgueil de Platon, disait Antisthène en marchant sur les tapis du philosophe. — Avec un autre orgueil, ἑτέρῳ τῦφῳ, répondit Platon. " L'ἕτερος τῦφος de M. Lasserre, son *Romantisme Français*, ce sont des Prolégomènes à *Dégénérescence* de M. Nordau. L'école néo-classique a été injuste en ne reconnaissant pas dans cet illustre juif allemand un précurseur. N'a-t-elle pas fait du romantisme ce que M. Nordau a fait du symbolisme, du Wagnérisme, du nietzschéisme : une maladie, en lui imputant une esthétique du laid, une philosophie de l'obscur, une morale de la passion, une politique de l'instinct ! " Négatif de tout, il a pu se prendre pour l'affirmation suprême et donner aux forces destructives les beaux noms des

[1] *Le Romantisme Français*, p. 542.

choses détruites, appeler le désordre liberté, la confusion génie, l'instinct raison, l'anarchie énergie. Il est la désorganisation enthousiaste de la nature humaine civilisée. " [1] Evidemment, il est de l'essence d'une *force* de pouvoir détruire, et c'est ce risque qui fait qu'elle est force ; il est de l'essence d'une *chose* de paraître construite, et cette stabilité fait qu'elle est chose. Mais le fait seul que le romantisme a pu donner à ces noms une valeur légale, capitaliser, sur eux, de l'humanité et de la foi, n'implique-t-il pas en lui le mouvement d'une force qui devient chose ? La liberté ne saurait être conçue que comme un ordre qui se cherche, le génie comme une confusion qui se distribue, la raison comme un instinct qui s'enregistre, l'énergie comme une anarchie qui a horreur d'elle même, et dépouille son désordre en se proposant un but. Des mots, dira-t-on. Mais ces mots c'est la formule de la haute poésie romantique, c'est le rythme même qui nous prend quand nous nous donnons à une grande ode de Lamartine ou de Victor Hugo. L'illusion de nos critiques, c'est de ne pas vouloir considérer le romantisme comme un commencement, comme le début d'un ordre, début qui est naturellement et nécessairement matière profuse et désordre. Il n'y avait pas, pour la poésie, pour l'oreille, pour la sensibilité et même pour les disciplines françaises, à choisir entre le romantisme et le classicisme, mais à choisir entre le romantisme et la décrépitude, le romantisme ou rien.

Le romantisme ne pouvait être qu'une riche sensibilité, extravasée d'abord, mais en passe de s'ordonner, et qui s'est fait une paix en se faisant un style, en suscitant aussi

[1] Le *Romantisme français*, p. 18.

contre elle la révolte de consciences mécontentes, comme celle de M. Maurras : car si un mouvement s'oppose logiquement à la réaction qu'il provoque, il ne s'en sépare pas réellement. (Je sais bien que cette distinction du réel et du logique scandalise nos critiques, mais sans elle comment sentir en nous une pensée en travail ?) Une âme comme celle de M. Maurras, de M. Barrès, qu'est-ce, sur le romantisme, sinon cette *branco dis auceu*, qui demeure à l'arbre dépouillé, et où les riches fruits se recueillent et se concentrent en quelques grains d'or compact et sucré ?

M. Barrès a loué les jeunes visages de la Restauration de déceler une âme romantique sous une discipline classique. Et tel est bien aujourd'hui, à notre heure, le poème achevé de la culture. Motif le plus riche, que M. Barrès et M. Maurras ont senti différemment, mais qui demeure chez tous deux, chez le Lorrain et le Provençal, commandé par le même ordre du XIXe siècle français. Quand on regarde de très haut le paysage intérieur que chacun développe, il semble que chez l'un l'intelligence se réalise, veuille se réaliser, en une sensibilité un peu artificielle sur laquelle demeure, même et surtout lorsqu'elle paraît le plus délibérément outrepassée, la figure de l'intelligence ; M. Barrès est toujours resté, depuis *Sous l'œil des Barbares* jusqu'à la *Colline inspirée*, le maître des “ idéologies passionnées ”, celui qui sent “ le plus possible en analysant le plus possible ”, celui qui se veut “ clair-voyant et fiévreux ”. Une âme romantique et une discipline classique pour lui doivent rester égales en dignité, l'exercice de toutes deux collaborer, et la première se joindre à la seconde non par une attitude de

soumission, mais, comme le disait l'acte d'union (rédigé en marseillais !) de la Provence à la France, ainsi qu'un principat à un autre principat. Pour M. Maurras au contraire l'union n'existe que s'il y a soumission de l'un à l'autre, principat de la raison, de la discipline, de l'ordre classique. Le terme d'idéologie passionnée serait rangé sans doute par lui, avec le terme de " gouvernement de l'examen " parmi les " cercles carrés ". Et il n'aurait raison que si la vérité logique, par concepts distincts, frappait d'inexistence la vérité de la vie. L'un met la vie au dessus de la logique, et l'autre la logique au dessus de la vie.

C'est que deux belles formes de la culture française sont montées de racines et de terres différentes. Pour M. Barrès, et malgré tous les " divertissements " (au sens de Pascal) où il passa et se plut, le primat est toujours demeuré à la vie intérieure : la dignité de ce sanctuaire suprême pour lui n'a jamais déchu, et les passions étrangères ne l'en ont éloigné que pour l'y ramener, il le savait bien, invinciblement. Dans son fond, M. Barrès a toujours été seul : nécessité magnifique et douloureuse, vers laquelle l'éducation universitaire (il l'a dit, je crois, dans une page des *Déracinés*) repousse les plus beaux fronts et les cœurs les plus tendres. M. Maurras, au contraire, génie ensoleillé et généreux, qui paraît avoir reçu, sous l'ombre de Saint Thomas d'Aquin, une belle, une indulgente éducation de maîtres affectueux et doux, a considéré toujours, je crois, la solitude comme un mal. Il serait singulièrement ridicule de mettre à son compte ce que Daudet fait dire à son Numa Roumestan : " Quand je ne parle pas, je ne pense pas. " Lorsqu'il est en présence

d'une nature de ce genre, de M. Jaurès par exemple, il la traite crûment de “ fille publique ”. Mais ce fils d'Ulysse ne reconnaît de valeur à sa pensée très forte et très méditée que si cette pensée est écoutée, comprise ; il aime d'elle surtout la vertu qu'elle a de convaincre ; tout plaisir lui semble vulgaire et féminin auprès d'une belle dialectique. A Athènes, dit-il, “ l'âme est contente de soi. Mais dans les exaltations qui suivaient, rien ne m'était pénible comme l'absence de tout esprit familier capable d'en prendre sa part. Le mien était tendu jusqu'à la congestion, et des sentiments en naissaient qui déterminaient une sorte d'érosion presque douloureuse et, s'il faut le dire, d'égarement. ” [1] Avec son génie d'employer les mots dans leur sens plein et clair, comme se dénonce ici sa répugnance à l'individualisme ! Cet égarement, c'est la logique pour lui du romantisme, du protestantisme, et il n'adressera son culte qu'aux puissances qui l'en préservent. Ses “ amitiés françaises ” ne seront pas des paysages ordonnés par l'histoire, mais de vrais amis de France, à entretenir et à convaincre. Qu'une table de café, avec le souvenir de Moréas, lui fasse une palestre et des jardins d'Académus ! Je crois bien que le seul livre de notre langue qui rappelle, dans sa substance athénienne et vivante, les dialogues de Platon, ce sont ces vifs entretiens écrits de l'*Enquête sur la Monarchie* : dialogues, peut-être mal intitulés, avec des amis. La mémoire du *Phèdre* garde encore, sur l'Ilissus, une poésie à des cailloux secs, à des bassins où lavent les ménagères grecques. Comment, à la terrasse du *Café de Flore*, le souvenir de l'*Enquête* ne suffirait-il pas à parfumer notre demi-

[1] *Anthinea*, p. 19.

tasse ? *Amitiés Françaises*, faites de dialectique et d'ingénieuse histoire, ainsi que les autres sont tissées de poésie et de tendres histoires. Mais, sur l'arbre commun, comme elles divergent maintenant, ces deux " branches des oiseaux ! " Et quelle logique fraîche mène bien les unes au petit Philippe de Maurice Barrès, les autres à ce Philippe " commun ", au Roi, que M. Maurras, le crayon en main sur sa table de marbre, désigne comme leur lieu géométrique à toutes les directions françaises !

II

Cette sensibilité eut ainsi pour acte de se tourner en intelligence et d'incliner vers l'ordre général la belle nature d'un individu privilégié. Cette critique du romantisme, ce goût naturel de la discipline classique, aboutissent à une doctrine du classique. Je n'ai plus ici à suivre la floraison de goûts spontanés, mais à peser les fruits, les théories qu'ils portent. De théoricien littéraire M. Maurras est devenu théoricien politique. Sans doute parce que la réforme politique lui paraissait plus urgente ; mais peut-être aussi, un peu, parce que la matière politique se défend moins, se prête avec une plus docile abondance aux exercices de la dialectique. M. Maurras trouva, par la nature même des choses, autour de lui plus de disponibilités pour constituer l'Action Française (je veux dire la doctrine de l'Action Française) que pour fonder l'Ecole Romane.

Laissons d'ailleurs l'Ecole Romane, qui ne serait guère ici qu'un motif allégorique. M. Maurras a ébauché une doctrine néo-classique, vestibule de sa doctrine politique,

et des jeunes gens de talent se sont rencontrés pour la développer et l'appliquer. Mais, alors qu'il n'est pas d'ordre, pas de doctrine, qui se plairait mieux à des définitions préalables, on ne nous a jamais, dans les entours de M. Maurras, défini clairement et amplement le classique. *Le Romantisme Français*, de M. Lasserre, est un des bréviaires de l'Ecole, et l'auteur y emploie, à définir le romantisme, des pages, un grand talent, et cette vigueur d'invective qui le fait comparer par M. Lucien Maury aux moines de la Ligue. Nous avons là un Syllabus des erreurs, non un canon de la vérité. Et pourquoi pas un livre sur le *Classicisme Français* ? N'est-il pas plus beau d'être doctrinaire pour quelque chose que contre quelque chose ? Non, seulement c'est bien plus difficile.

Je n'essaierai pas de définir le classicisme ; mais je m'estimerais heureux si je pouvais montrer comment on peut s'y essayer et circonscrire nos risques d'y échouer.

La besogne a été tentée, — et déjà contre le romantisme — par la génération critique du Second Empire. Or il semble que le mot *classique* ait donné lieu à deux définitions, qui ne sont pas du tout pareilles, et si l'on serre un peu la seconde, on voit qu'elle-même implique d'autres significations assez divergentes. Je mettrai la première sous l'invocation de Nisard, et la seconde, avec son double sens, sous celle de Sainte-Beuve.

On connaît l'idée de Nisard, qui est d'ailleurs celle de Voltaire et du XVIIIe siècle : il y a dans l'ordre littéraire un point de maturité et de perfection, qui, par la vertu même de sa position dans le temps, constitue, comme la maturité de l'âge, comme l'*ἀκμή*, comme la pleine vigueur de corps et d'esprit, un instant privilégié. Les

littératures sont comme les hommes ; elles n'atteignent pas toutes ce point ; elles ne peuvent même le réaliser que par un coup rare de fortune, et même cela n'est arrivé que trois fois : ce point n'en est pas moins le normal, la règle, la santé. C'est à cette doctrine que se réfère M. Maurras quand il parle de " ce point mystérieux, maximum de vigueur et de densité, qui domine et qui enveloppe le reste ; ce qui semble au-dessus, ce qui semble au-delà n'est étendu ni accru que de vide pur. L'énorme et le géant ne sont aimés que de la foule." [1] Il s'agit, dans ces lignes, de l'œuvre et non de l'âge ; mais l'esthétique est la même. Retenons ici un mot significatif : celui de mystérieux. Rien de plus mystérieux en effet que ce point. Il a des caractères très différents selon qu'on le considère dans l'une ou les autres des trois littératures classiques, selon qu'on l'envisage dans telle ou telle œuvre. Entre le point chez Racine et le point chez Démosthène, y a-t-il plus de rapports qu'entre le point chez Racine et le point chez Lamartine ou Vigny ? Si l'on presse un peu la théorie, elle vous répond que ce point est déterminé par le goût, et que le goût c'est ce qui se sent, non ce qui se définit. Equivoque : quand on veut faire du goût autre chose qu'une impression subjective, ou une impression commune, on est bien obligé de le fonder sur une définition. Et tout ce qu'il y de réel dans la définition apparente que j'examine, c'est une analogie superficielle et vaine entre la durée d'une vie humaine et la durée d'une littérature. Un biologiste et un psychologue vous donneront des définitions suffisantes et claires de l'ἀκμή. Que le critique nous en donne donc de son point !

[1] *Anthinea*, p. 60.

L'article de Sainte-Beuve : *Qu'est-ce qu'un classique ?* n'est guère plus satisfaisant : " Un vrai classique, comme j'aimerais à l'entendre définir, c'est un auteur qui a enrichi l'esprit humain, qui en a réellement augmenté le trésor, qui lui a fait faire un pas de plus, qui a découvert quelque vérité morale non équivoque, ou ressaisi quelque passion éternelle dans ce cœur où tout semblait connu et exploré ; qui a rendu sa pensée, son observation ou son invention, sous une forme n'importe laquelle, mais large et grande, fine et sensée, saine et belle en soi ; qui a parlé à tous dans un style à lui, et qui se trouve aussi parler dans celui de tout le monde, dans un style nouveau sans néologisme, nouveau et antique, aisément contemporain de tous les âges. " [1]

Définir s'entend sans doute ici par antiphrase, Sainte-Beuve enlevant intentionnellement toutes les barrières qui définiraient avec trop de rigueur le classique. Son dessein est de faire sortir le classique de Pope, de Despréaux et d'Horace, et de l'élargir pour l'étendre aux libres et aux forts, pour construire un temple du goût où, comme dans l'*Apothéose* d'Ingres, Shakespeare ait sa place, mais d'où les contemporains, et surtout celui que vous savez bien, soient silencieusement exclus (l'article est de 1850). " Shakespeare est-il un classique ? Oui, il l'est aujourd'hui pour l'Angleterre et pour le monde ; mais, du temps de Pope, il ne l'était pas. "

C'est définir le classique non plus comme un point, mais comme un cercle. Seulement, ce cercle est aussi arbitraire que le point. On a beau presser l'article de Sainte-Beuve, on ne lui trouve que cette conclusion : les

[1] *Causeries du Lundi*, t. III, p. 42.

classiques, ce sont tous les grands écrivains, à condition qu'ils soient morts. Et, de les voir tous pressés ainsi dans ce cercle de la gloire, nous ne sommes pas beaucoup plus avancés.

Mais ne pourrait-on tenter de le définir autrement que par un point et par un cercle, — par une ligne ? Sainte-Beuve nous dit bien que " cet ordre si exact et si mesuré, qui a tant prévalu depuis, n'a été introduit qu'artificiellement dans nos admirations du passé. " Evidemment, une tradition n'est établie qu'après coup ; à une époque quelconque, un : " Nous autres classiques ! " sonnerait à peu près comme le : " Nous autres, hommes du moyen-âge ! " Mais ce qui nous fait concevoir l'idée de classique, ne serait-ce pas précisément le fait seul d'une succession prolongée, ordonnée, dans le temps ? Un professeur protestant (et je ne le dirais pas si les lignes que je vais citer n'étaient curieusement protestantes), M. Paul Stapfer, écrivait il y a quelques semaines : " C'est pour répondre à un besoin élémentaire de pédagogie et d'ordre social qu'a été établi le culte des *classiques.* Il faut prendre ce mot en son sens le plus enfantin : il signifie livre de classe. Un certain bon goût assez arbitraire, fort peu scientifique, a fait choix d'une galerie de modèles d'abord parmi les anciens, puis parmi ceux des modernes qui, en imitant librement ces maîtres, ont su le mieux conserver à la fois leur tradition et l'élargir. On a généralement donné la préférence à des auteurs exemplaires, mais moyens, recommandables par des perfections plutôt négatives, sans graves défauts comme sans rares qualités. " [1] Il se connaît qu'en littérature aussi, M. Stapfer appartient

[1] *Bibliothèque Universelle,* novembre 1912.

à une Eglise pour laquelle la tradition, en tant que telle, n'a pas de valeur. Et je ne le blâme nullement, n'étant en rien anti-protestant. Mais une littérature classique, donc traditionnelle, ne se serait-elle pas établie en France par les mêmes raisons qui ont fait que la France est restée, autrefois, catholique ?

La littérature classique serait alors cette continuité même de la ligne qui relie par une courbe élégante, longue, unique, des points de beauté à travers les âges : réalité historique, mais substantielle, car une tradition n'est pas du devenir, c'est du devenu, c'est un être. Les relie-t-elle à cause de leur communauté, ou cette communauté nous apparaît-elle à cause de cette liaison ? La ligne est-elle déterminée par les points ou les points par la ligne ? L'un et l'autre, l'un comme l'autre, évidemment; mais ces schèmes seraient peu significatifs, si l'on ne passait aux faits.

Or les faits nous rendent cette ligne intelligible, la font humaine et vivante, en nous montrant qu'elle n'est pas du passé automatiquement enregistré, du passé accepté, canonisé, avec une indifférence hégélienne, mais qu'elle implique un choix, une volonté, bien plus, qu'elle implique une critique même de la tradition. “ La doctrine classique, dit M. Lasserre, n'est pas serve de l'histoire. Elle la domine en s'en inspirant... Elle entend modeler ce qui doit être, non pas sur la moyenne, mais sur le meilleur de ce qui a été. Elle observe dans le passé de l'élite humaine les plus heureuses réussites de l'intelligence, de l'art, des mœurs, de la vie sociale, et elle en compose, pour la transmettre, la fleur de l'humanité. ” [1] Je réserve tout ce

[1] *La Doctrine officielle de l'Université,* p. 51.

qui concerne dans ces lignes autre chose que l'art, et tout ce qui peut, dans cette tradition, impliquer imitation présente, transmission actuelle. Mais il est bien exact que la ligne classique n'est pas celle qui relie des moyennes, comme le pense M. Stapfer, que c'est celle qui associe le meilleur, et qui fait communier l'excellence individuelle dans cette excellence générale d'une unité. Et si la tradition communique sa valeur à ce qu'elle passe, elle a aussi la valeur de ce qu'elle passe : il faut maintenir contre les tendances de M. Lasserre qu'aucun de ses moments n'est dispensé d'être choix, risque, réussite, puisque l'art réside d'abord et surtout en cela.

C'est même ici que la tradition esthétique, je veux dire la chaîne classique, se distingue des autres formes de tradition. Elle exclut toute addition automatique, toute pression que la durée exercerait par la seule force d'inertie. Voilà une tradition singulière, dont la valeur active consiste à s'exercer par exceptions, par à-coups. A ce titre la littérature classique est, chez nous, dans son ensemble même, une de ces conceptions, un de ces coups heureux. Ce qui s'est épanoui dans le romantisme se relierait plutôt au normal, à la succession ordinaire et spontanée des lettres françaises. Il existe, à travers le moyen âge, la Renaissance, le XVIIe siècle indépendant, celui de Saint Amant et de Théophile, une poésie française moderne, analogue, de substance sinon d'éclat, à la poésie anglaise, et qui, entre 1670 et 1820, ne disparaît que pour cent cinquante ans, quand l'opération de Malherbe et de Boileau a porté ses fruits. L'îlot classique est par elle réduit, circonscrit. La brève génération des grands classiques, qui, si elle laisse une prose, emporte avec elle sa

poésie, paraît alors comme un arrêt décisif et motivé de la conscience claire, comme un choix, une discipline, voulue contre un courant naturel, voulue peut-être en raison de la force de ce courant, et parce qu'on ne pouvait déployer la rigueur d'un esprit rafraîchi d'ailleurs par lui qu'en refusant de lui céder, en le contrôlant, en l'arrêtant. L'îlot classique, la génération classique figureraient alors, dans l'ordre de nos lettres, un centre de résistance, une volonté active et tendue, nourrie et nourrice d'idées claires, analogues à ce que sont dans le catholicisme français l'îlot janséniste, la génération janséniste. L'un et l'autre désignent des réactions, l'acte lucide et délibéré de la réaction. Pareillement la monarchie française n'était pas plus donnée dans la nature de la France que l'unité française dans sa géographie ; ou plutôt toutes deux, pas assez prononcées pour nécessiter un résultat, l'étaient juste pour susciter un besoin. L'unité et la discipline monarchiques furent imposées par des volontés fortes précisément pour fournir à la France ce que son passé, sa nature, ne lui donnaient pas. Personne ne l'a mieux senti que Richelieu. Le *Testament Politique* est gouverné par la conscience de la volonté, par l'idée de discipline, au même titre et à la même profondeur que ses contemporains : la tragédie de Corneille, la philosophie de Descartes, le jansénisme de Saint Cyran.

Il faudrait donc entendre par classicisme — à condition de l'envisager chez les maîtres — moins une tradition intégrale acceptée, qu'un discernement, un choix, un consentement réfléchis. C'est, au dessus de la tradition passive française, une sorte d'église supérieure des esprits, une cité de Dieu, formée de trois moments privilégiés, grec, latin, français. Les derniers s'unissent aux premiers

par un lien de reconnaissance et de déférence mieux que par une imitation proprement dite. Des cadets aux ancêtres il y a respect, mais des imitateurs seraient avec leurs modèles plutôt dans un rapport de domesticité. (Et je ne suis pas insensible, d'ailleurs, à ce que conserve de beau le mot domestique, en son intégrité.) Des Français aux anciens, l'imitation est, au fond, secondaire. On ne cherche en eux que des sujets. L'imitateur des anciens c'est Ronsard bien plus que Malherbe. *Andromaque*, *Iphigénie* demandent moins aux pièces d'Euripide que le *Cid* à l'œuvre espagnole. Aucun classique qui ne souscrive au *Quandoque bonus dormitat Homerus*, et non parce qu'Horace l'a dit, (il demeure une autorité moindre qu'Homère !) mais parce que c'est vrai. Aucun n'a admiré les anciens ainsi que Victor Hugo déclare admirer Shakespeare : comme une brute ! (Ou du moins on n'en trouverait l'équivalent que dans les propos naïfs sur Pindare, où Boileau se laisse gauchement entraîner par sa polémique contre Perrault.) Bien plus, nul art ne prête moins à l'imitation que le classique. Il n'y a pas de grand imitateur de Racine et de la Fontaine. Mais Hugo, Ibsen, Mæterlinck, ont admirablement imité Shakespeare. On imite des gestes, on n'imite pas une manière d'être. Si le classique appelle l'imitation, c'est par une douce ironie.

Un *Discours sur l'Histoire Universelle* a pu embrasser l'histoire entière comme une continuité intelligible dans le temps ; mais cela ne fut réalisé qu'une fois, et sous la condition d'une hypothèse qui rendît possible cette continuité par un dessein permanent, par une volonté attentive et réfléchie de Dieu. Michelet a pu écrire un *Tableau*

de la France (envers lequel l'ingratitude de nos traditionalistes est scandaleuse), parce qu'il sentait, voulait faire sentir la France comme une personne. Toute continuité implique, du dedans ou du dehors, la permanence d'une conscience, et la continuité matérielle d'un pays s'opère et s'exprime par la continuité la plus approchée de celle-là : celle d'une famille. Mais pourrait-on réunir dans un *Discours*, dans un *Tableau*, dans une continuité, les trois formes de l'art classique ? Non certes. Cela est d'un autre ordre, avec son primat nécessaire, qu'il est beau d'éluder apparemment, mais qu'il n'est pas permis de nier, le primat de la personne, l'irréductible indépendance du génie.

“ Choisir n'est pas exclure, ni préférer sacrifier ”, a dit excellemment dans la préface d'*Anthinea* M. Maurras. Mais l'opération de l'esprit qui en exerçant tout pouvoir peut ici garder toute mesure, c'est classer. Si j'avais donc enfin une définition à proposer, je dirais que les auteurs classiques ce sont simplement les auteurs classés, que le classicisme c'est la tendance, je n'ose dire la doctrine, qui nous permet de classer, qui nous invite à classer. *Classicus* d'ailleurs se disait chez les Romains du citoyen qui appartenait aux deux premières *classes*, qui avait par là *de la classe* (comme nos chevaux de course) et le *classicus assiduusque scriptor* était l'écrivain entouré de cet assentiment et de ce respect qui se nomment enfin la gloire. Il nous faut des auteurs classiques, parce que le nombre, ordinal aussi bien que cardinal, est la catégorie qui met de l'ordre dans notre esprit comme il en met dans la société. “Il faut bien qu'il y ait un vingt-troisième,” disait M. Maurice Donnay. — Oui, mais il faut aussi qu'il

y ait un premier, qu'il y ait des premiers. Il faut que l'existence du premier soit même la pierre de touche de la valeur du vingt-troisième. Elle enrichit le vingt-troisième, elle donne à ce rang sa dignité et sa beauté, si elle lui procure la notion du respect, la joie de l'admiration, le sentiment de la hiérarchie et le goût de l'ordre. Mais elle le précipite dans les enfers si elle l'inonde de bile, si elle lui suggère la pensée diabolique : J'avais aussi bien que celui-là le *droit* d'être premier.

Les classiques, grecs, latins, français, ce sont — et il ne faudrait pas trouver si ridicule mon aveu ingénu — les écrivains de la première classe, dans la République des Lettres. Mais pourquoi et comment est-on de la première classe ? Ceux qui ne sont pas classiques, au nom de quoi les rejetez-vous dans les autres classes ? Ah, voilà ! Les raisons n'en sont pas inexprimables, mais bien fort délicates, et l'on n'est jamais sûr de les avoir toutes indiquées. Rappelez-vous les conditions qu'Aristote mettait au bonheur du sage. Il y fallait beaucoup de vertu, beaucoup d'intelligence, quelque naissance, quelque beauté, quelque fortune, et encore un peu de chance. Et tout cela était dirigé contre le paradoxe platonicien qui voulait que seul le sage fût parfaitement heureux, et même sur la croix. Pour un vrai Grec la sagesse figure bien la note fondamentale dans ce qui compose le vrai bonheur ; mais à elle seule elle ne suffit pas ; il faut des harmoniques encore pour réaliser dans son intégrité l'homme beau et bon. C'est de la même substance qu'un écrivain rend à un jugement sain le son d'un vrai classique. L'essentiel évidemment c'est le génie, une puissante originalité ; mais ce n'est pas tout : que d'harmoniques délicates sont

nécessaires et qui manquent aux meilleurs des autres ! Il y faut certain recul d'antiquité ; il y faut une politesse, une modération, une mesure, une pudeur, par lesquelles l'excellent se présente sans s'offrir, se dévoile sans s'imposer ; il y faut le commerce avec les grands, avec ses pairs, je veux dire la marque des autres classiques, le signe qu'on les fréquente, qu'on est reçu chez eux, et qu'on rapporte un peu de leurs paroles et de leurs présents ; il y faut sur la générosité d'un cœur ardent et d'un sang riche la visible discipline de l'honneur ; il y faut enfin cette chance, cette bonne fortune, cette *εὐτυχία* que demande le Grec, cette heureuse rencontre d'un temps propice, d'une langue fraîche, d'un prince au nom fait pour désigner un siècle et l'ordonner comme un Etat ! Il y faut tout cela, et, si l'on réfléchit, rien de tout cela n'est exceptionnel dans l'humanité. C'est de cela même que sont faits une classe noble, des *classici* politiques, une saine aristocratie. Atmosphère impondérable, cette atmosphère où les yeux grossiers ne discernent que du vide, mais qui contient les éléments de la vie, et qui tempère, distribue, diversifie la lumière ! Dans cet ordre, Louis XIV, " né avec un esprit au-dessous du médiocre ", est un *classicus*, Napoléon reste un parvenu, — et Despréaux en est ; et Victor Hugo n'en est pas. Même dans la république littéraire, surtout en elle, il y a d'autres distinctions entre les hommes que celle des " vertus et des talents ", voire du génie : ce sont les distinctions nées des vertus, des talents et du génie de cette république elle-même, ou, si l'on veut, de toute société.

Dès qu'on a reconnu l'existence des classiques, le primat de leur classe, que d'avantages s'ensuivent ! Cette

première classe nous permet d'en établir, à sa suite, d'autres. Cette première classe dans un ordre nous permet de reconnaître et d'approuver des ordres qui ne nient pas celui-là, mais qui en sont indépendants, et où cette classe peut bien n'être plus la première. Nous pouvons classer, ordonner, faire sortir la beauté du tourbillon anarchique où nous la déversent les fulgurations du génie. La critique trouve des assises solides, elle va parler, comparer, juger.

J'ai paru, dans ces détours, oublier M. Maurras. Mais, si par hasard l'un de ses disciples me lit, voici qu'à ce mot: juger ! il a dressé l'oreille, moins comme Perrin Dandin, que comme un cheval généreux quand sonne la trompette de son régiment. Si le classicisme est, d'un certain point de vue, l'hypothèse qui nous permet de juger, nous comprenons que la passion de juger fasse de M. Maurras un bel et pur classique. Il reproche à la critique du siècle d'avoir été " plus soucieuse d'*intelligence* (c'était le mot dont on usait) que de jugement, " et d'avoir ainsi favorisé l'éclosion d'une littérature de cénacle, " de sorte que, au lieu de se corriger en se rapprochant des meilleurs modèles de sa race et de sa tradition, un Gautier devenait de plus en plus Gautier et abondait fatalement dans son péché, qui était la manie de la description sans mesure ; un Balzac, un Hugo, ne s'efforçaient que de ressembler à eux-mêmes, c'est-à-dire de se distinguer par les caractères d'une excentricité qui leur fût personnelle." [1] De quelle donc critique, si soucieuse d'*intelligence*, veut parler M. Maurras ? Est-ce de la critique classique, celle des Nisard et des Planche ? Mais elle consistait toute en jugements, et solidement assénés sur la tête des romantiques.

[1] *L'Avenir de l'Intelligence*, p. 46.

A l'égard de ceux-ci la critique, généralement universitaire, fut malveillante et étroite. Et veut-il parler de la critique romantique ? Mais si celle-là l'était, soucieuse d'*intelligence*, elle pouvait bien prendre pour devise : *Lasciate ogni speranza.*

Au fond il y a en critique jugement et jugement. Il y a d'abord l'aimable impressionnisme de Bridoyson : quand M. Jules Lemaître était critique dramatique, il agitait bien élégamment les dés, et l'on ne pensait pas qu'il dût se tromper plus souvent que les autres. — Il y a une critique grondante, sommaire et décisive, qui me rappelle la justice des commissions mixtes de 1852, composées du préfet, du procureur et du général : une seule paire de favoris pour quatre moustaches, et pas commodes! Critique de coup d'Etat, critique d'Action Française, celle dont M. Lasserre figurerait assez bien le procureur. — Il y a une critique tenace, procédurière, chargée de "sacs jusqu'aux jarretières" comme les anciens juges du roi, et qui, comme eux, dès six heures du matin, s'attable pour vider des procès. Dans la poudre de ces sacs, Brunetière a vécu, et il fut un probe magistrat. — Enfin il y a une critique de jurisprudence, d'équité, pareille à ces jugements du préteur pérégrin qui peu à peu firent le droit de Rome : le nom de bon juge a été usurpé par un fantoche, mais celui de bon critique revient ici, évidemment, à Sainte-Beuve. Il nous enseigne la mesure dans laquelle doivent être tempérés ces trois éléments de toute critique : une déférence au primat du classique, une intelligence en éveil, et un jugement pondéré, qui ne se précipite ni ne se dérobe, moyenne entre la nécessité de la loi et le feu vivant de la conscience humaine.

Si un classicisme non nouveau, mais rafraîchi, nous valait encore cette belle critique, il nous faudrait aller à sa rencontre avec des chapeaux de fleurs. Seulement, celui de M. Maurras a de plus hautes ambitions, ou plutôt — car le terme d'ambition ne s'applique pas entier à une pensée susceptible d'une singulière et belle abnégation — il prétend s'incorporer à un ordre plus ample, apporter son assise à une renaissance intégrale de la vie publique conformément à ses lois, de la vie française conformément à ses traditions. Ce qui donne, selon M. Maurras, à un sentiment, à une idée, sa valeur et sa durée, c'est l'institution par laquelle ils se prolongent et demeurent. La notion et le goût du classique, fructueux comme régulateurs de notre intelligence, comme moyens de notre critique, comme principes de notre jugement, peuvent-ils nous fournir aujourd'hui, en outre, les éléments d'une fondation positive ? peuvent-ils féconder et gouverner un art vivant ? peuvent-ils redevenir " institution " esthétique ? Nous allons voir.

ALBERT THIBAUDET.

(*A suivre.*)

LA SYMPHONIE NOCTURNE

à Jérôme et Jean Tharaud.

I

L'éclat des voix s'éteint dans la nuit qui s'approche,
Les cœurs mystérieux s'ouvrent comme des fleurs ;
C'est l'heure où passe, à pas discrets, le tentateur,
Et ses yeux sont plus clairs que n'est de l'eau de roche...

Mon enfant, mon enfant, que n'ai-je auprès de moi,
(Le silence est venu qui, dans la nuit, recueille
Les gouttes de serein tremblant au bord des feuilles,)
L'ombre de ton regard et l'ombre de ta voix ?

Au penchant de mon âme il est une pelouse
Rêvant du clair de lune ami de nos quinze ans...
O vie énigmatique, insolente et jalouse,
C'est là qu'est l'oasis où s'abriter du vent...

Et ne me dites pas que je vais vers des tombes,
Que ma jeunesse en deuil n'y trouvera jamais
Cette même fraîcheur vivace des sommets
Et ces ciels d'autrefois où passaient des palombes ;

Et ne me dites pas que seuls les sept péchés
Au rendez-vous ancien s'en viendront aux écoutes,
Et qu'elle, l'enfant frêle au sourire penché,
Ayant perdu son cœur au tournant de la route,
S'en console en chantant ce lied mezza-voce :

II

A l'heure où, les portes fermées,
S'ouvrent les cœurs, les pauvres cœurs,
Que reste-t-il de ton bonheur ?
Un peu de cendre et de fumée.

Est-ce la mort ? Est-ce la nuit ?
Laissez les lampes allumées,
Laissez — c'est pour la bien-aimée —
Et pas de bruit ! Et pas de bruit !

O tendresses mal embaumées,
O cher amour envahisseur,
A l'heure où, les portes fermées,
S'ouvrent les cœurs, les pauvres cœurs !

III

La Luxure eut pour moi des airs de confidence,
L'Orgueil n'eut qu'un sourire et d'infini mépris ;
Soutenant de leurs bras la divine Indolence,
Tous les autres péchés, muets de déférence,
La contemplaient avec un visage soumis.

La Luxure à la nuque insolente et plus pleine
Qu'une grappe que dore un soleil attentif,
Me déclara : " Je suis plus belle, et mes migraines
Valent bien ces baisers surpris et trop pensifs
Et tous ces sentiments qui portent des mitaines."

Elle indiquait ses seins, d'un regard décisif,
Laissait ses mains errer aux courbes de ses hanches..
Et son rire éclata soudain, persuasif,
On eût dit de quelque faunesse dans les branches
Ou d'une source qui jaillit et qui s'épanche.

Je fus à elle sans compter, mais, dans la nuit
Où sombraient peu à peu les dernières étoiles,
Je rêvais la fraîcheur innocente des puits,
Celle des clairs matins que traversent des voiles
Et le regard d'un pâtre au long bâton de buis...

IV

— Orgueil, adolescent à la mâle jeunesse,
Frère de la Luxure et d'elle seule épris,
Explique-moi ce front sans nimbe d'allégresse
Et d'où vient ton sourire épuisé de mépris ?

Quand tu vins me chercher, merveilleux camarade,
Dans le jardin reclus de la vieille maison,
Explique-moi pourquoi ce fut par escalade
Et pourquoi, tout d'abord, tu me cachas ton nom ?

Ma mère était rentrée, on devinait dans l'ombre
Ton profil élégant et pur de jeune dieu,
Explique-moi pourquoi mon âme devint sombre
De toute la clarté qui brillait dans tes yeux ?

Explique-moi pourquoi, de ce jour, le mensonge
Devint le jeu cruel auquel je me suis plu,
Et qui me fit chercher, pour le ver qui les ronge,
Dans le verger d'amour les seuls fruits défendus ?

Mais tu ne réponds pas, tu ne peux pas répondre,
L'aube surprend le ciel de ses pâles rougeurs,
Le soleil va venir et mon cœur va se fondre.
Écoute, c'est déjà le chant des vendangeurs !

JACQUES DYSSORD.

L'ÉPREUVE DE FLORENCE [1]

XIII

Vous le voyez, D... " bat son plein. " Mais les rôles sont renversés : il m'initie. Si je le laissais dire, il ne me ferait grâce ni d'une date, ni d'une description de tableau. Je l'en plaisante sans malice. Allez donc modérer l'ardeur d'un néophyte, tout fraîchement ivre de sa foi !

Il me reprend. " Non ! ne dites pas ivre. Vous l'avez bien éprouvé comme moi : ici, avec tant de raisons d'ivresse, on garde son esprit présent ; l'excès même du sentiment et de la volupté aiguise votre clairvoyance — et en retour, l'exercice de la pensée, à quoi tout vous invite, semble vous aider à sentir.

" A passer du petit au grand, n'était-ce pas là l'état même des maîtres, leur état ordinaire, leur état commun, à ce plus haut moment de la peinture florentine — et, aussi bien, la raison de leur certitude dans le tressaillement de l'acte créateur ? Allez, quand ils lâchaient la bride à leur nature

[1] Voir la *Nouvelle Revue Française* du 1er novembre et du 1er décembre 1912.

impérieusement personnelle, ils restaient de bons cavaliers — et mieux ils se tenaient en selle, plus ils activaient le galop...

“ Je viens du Bargello. J'y coulerais ma vie — et vous devinez à cause de qui... ?

“ Certes, ces peintres de génie sont déjà assez représentatifs de Florence et tous à titre égal, quoique diversement... Aucun pourtant ne m'apparaît assez complexe et c'est faute sans doute d'en connaître aucun tout entier... Que tenons-nous d'Uccello ? Des fragments... De Castagno ? à peine davantage... Le jeune Masaccio éclôt soudainement et meurt ; il n'a pas couru toute sa carrière ; il n'a pu songer à renier, à redresser son premier geste, ni seulement à le vérifier. Il y a bien Angelico, son long et constant équilibre... Vous me le proposiez pour type et le choix semble s'imposer... — Là-dessus, voulez-vous toute ma pensée ? J'ai peur que Dieu ne nous l'ait déjà pris... Son génie est foi et sa foi génie. Quand nous parlerons de son art, du jeu parfait des dons en lui, on pourra toujours répondre : miracle ! — Vous l'avez dit tout le premier. Par là il échappe à l'humain, à sa cité et à sa race. Que le miracle ait eu lieu à Florence, c'est déjà un précieux signe dont il faudra nous contenter. Puis, nous chercherons ailleurs notre exemple.

“ Donatello, voilà notre homme — nous tenons

tout son œuvre — et Dieu ne l'accapare point. Il est chrétien, mais tout le reste aussi ; il a en lui toutes les formes possibles de la spiritualité de Florence, toutes les dissemblances, toutes les contradictions. Comme Masaccio peut contredire Angelico, ainsi il se contredira lui-même : le plus beau champ de lutte de la belle cité... Il vit quatre-vingts ans ! Il a le temps de faire jouer toutes ses forces ; non pas seulement de cultiver et de mûrir, mais, si j'ose employer le mot, de " surcultiver " son génie ; il a le temps de mettre en doute ses plus parfaites créations, avec l'audace et la curiosité qu'il faut pour diriger à rebours sa recherche. Son absolu est infiniment déplaçable... Il se plaît à le déplacer.

" Or si, à chaque étape, et jusque dans la dernière, celle du paradoxe et de la fantaisie, son centre n'a en rien bougé, ni sa discipline fléchi ; si nous retrouvons l'esprit encore maître, le cœur battant le même rythme, le corps toujours vert et allant, ne serons-nous pas en droit de reconnaître certaine injonction profonde qui aura guidé jusqu'au bout les sursauts d'une individualité si forte et de juger une telle règle supérieure à l'individu ? — Angelico découvre son équilibre et s'y tient. Donatello s'ingénie au déséquilibre... et ne peut pas y réussir... Tel est le pouvoir de Florence. Par l'étendue et la variété de sa démarche, Donatello nous donne toute la mesure de ce pou-

voir. Sa preuve confirme, résume, redouble toutes les autres preuves... Elle nous suffirait.

" Vous vous souvenez de ce matin de Santa Croce, quand je sortais plein de Giotto, indifférent à l'entourage, et que vous me laissiez aller devant, pour vous attarder à revoir le relief blanc et or de l'*Annonciation* de marbre qui s'enchasse à gauche dans le mur ?.. Je croyais ne l'avoir pas vue... Mais devant l'*Annonciation* peinte du couloir de Saint-Marc, j'ai songé à elle, invinciblement : j'avais recueilli son sourire. — Quelle douceur tremblante ! quel charme lisse et délicat ! et les deux anges suspendus sur le vide !.. Longtemps Donatello ne fut pour moi que le frère d'Angelico, spontanément parfait et pur, dans ce sourire...

" Le célèbre Saint-Georges qui n'est plus à Orsanmichele, est bien né de la même candeur, déjà plus mâle. On a dit tout de lui. On ne banalisera pas sa jeunesse. Est-il noble ! est-il calme ! Aussi sûr de sa force et de son bouclier que l'artiste de ses moyens quand il le modelait sans hâte ! Pour allumer l'esprit dans la matière Donatello ne veut ici qu'un beau visage, le drapé le plus simple et de justes proportions. Il semble que le " canon " de la beauté, il l'ait découvert pour la vie. Mais ce serait le mal juger. Comme si la beauté qui convient à Saint-Georges devait convenir à tout autre saint ! comme si la beauté

était une entité formelle et non pas l'expression plastique d'une certaine émotion ! comme si, à Florence il n'y avait qu'une beauté possible !

Qu'un Luca della Robbia — comme un Ghiberti, comme un Verrocchio, — se satisfasse d'une formule unique, certes vivante et bien rythmée, — d'accord. C'est un artiste droit et fier, mais d'une pièce, un des préfets du vaste empire florentin. Un Donatello, non. Il est là pour tenter l'épreuve. Il pétrit une argile vierge, toujours vierge, il ne tient pas à tel ou tel moyen : il faut à tout prix qu'il exprime, et qu'il exprime tout à neuf. Comme une aile emplie de tempête, il agite l'ample manteau du saint mitré qu'on voit dans le petit musée du cloître, auprès de la Chapelle des Pazzi : il ne craint pas d'être oratoire. Il pousse au réalisme le plus noir les têtes chauves et barbues des prophètes du Campanile — et on pense au *Puits de Moïse* à Dijon. Il lance enfin à la vérité de la vie ce défi sans exemple : le buste de terre peinte du Signor Uzzano, qui a la peau, la chair et l'âme — avec le style.

“ On l'a pu dire réaliste alors, comme idéaliste aux temps du *Saint-Georges*, antique ici, gothique là. Que signifient ces mots, quand de loin nous appelle l'enfant miraculeux le jeune *David* de bronze noir ? Parmi tant d'œuvres admirables (du maître autel de Padoue à la sacristie de San Lorenzo, de la formidable Statue Equestre à

l'*Amour* impudiquement dévêtu) — o pièce unique et qui déjoue tous les plans d'un art timoré ! qui dépasse toutes les promesses du sensualisme et de l'esprit ! — Quoi ! auprès du *Saint-Georges* qui fixerait, pour peu que l'auteur s'y complût, une sorte d'idéal poncif ; auprès du buste d'Uzzano qui fonde l'école du portrait ; cette statue paradoxale où, de la disproportion même, de la désharmonie, de l'irréalité, la vie et la beauté surgissent !

" Regardez-le. C'est un enfant à l'âge informe, avant l'adolescence ; même avant l'instant savoureux d'une adolescence qui point ; un petit berger mal venu, à la fois maigre et mou, qui a poussé trop vite. Ni musclé hardiment, ni douillettement arrondi. L'épaule s'attache mal à la poitrine, celle-ci se creuse et n'a point d'épaisseur ; autour du sein, au contraire, elle est trop replète. Le buste est trop long et aussi la cuisse ; les bras trop courts et la tête s'engonce un peu. Une certaine grâce dans le détail — mais nul ensemble. Du caractère ? non. Des caractères disparates, sans précise affirmation et tout gauchement rapportés. Disons incohérence, bizarrerie. Le modèle, entre cent, qu'un sculpteur évitera donc, inclassé et informulé, inclassable et informulable : irréductible, voilà le mot.

" C'est pour tel, justement, que Donatello le choisit et qu'il s'y attache. Il y découvre, à défaut

d'harmonie, une force d'expression qui peut conduire à la beauté : jeunesse, faiblesse, naïveté, courage... N'espérez pas qu'il corrige, qu'il adoucisse... Si la cuisse est trop longue et le buste trop long, il allonge encore le buste et la cuisse ; si la tête rentre dans les épaules, il l'écrase encore sous un lourd chapeau ; il accuse à dessein maigreurs et rondeurs alternées ; il gauchira encore le mouvement... Si la nature lui propose l'informe, soit ! dans ce sens il ira plus loin qu'elle ; il sait jusqu'où il peut aller... Il sent en lui assez d'amour ; il unira tout dans une caresse.

“ Ah ! ce petit être indécis, impossible, inventé peut-être, comme il s'ingénie à le rendre pur, authentique, émouvant et fin... Comme il moule de près chaque méplat, chaque passage, chaque grâce locale et chaque menue vérité !... Comme il les additionne et les relie avec souplesse ! Par une attitude choisie et le jeu complexe des plans, il en tirera bien un sens, il en extraira bien une forme... Dire que tant de traits discors finiront en une seule ligne, en un seul bloc, en un seul jet ! David vivra dans l'héroïsme et dans la grâce !

“ Ami, vous qui connaissez toute l'Italie, croyez-vous que ceci pouvait avoir lieu ailleurs qu'à Florence et ne sommes-nous pas aux antipodes du génie latin ?... L'art latin ou romain mettrait-il face à face les deux tribunes de chanteurs qui sont

au musée de la cathédrale, celle de Donatello et celle de Luca ? Ne serait-il pas tenu de choisir et ne savez-vous pas laquelle ? Admettrait-il que ceci fût beau et aussi cela, dont les beautés semblent s'exclure ? Florence ne choisira point. Ces deux ouvrages dissemblables, ce sont comme les pointes du compas, mesurant l'écart de son geste. Elle ne veut connaître que le rythme, la trajectoire, l'expression et elle admet tour à tour dans son style tous les degrés de la grâce et de la disgrâce. Non, elle ne tiendra pas pour fou le sculpteur qui aura l'audace de négliger la pureté et la vraisemblance des formes pour n'inscrire plus dans la pierre qu'une guirlande de gestes frénétiques et qu'un bal d'anges forcenés. Elle n'en goûtera pas moins dans l'autre tribune la mesure et la venusté.

" L'art latin ou romain, lui, veut l'orthodoxie ; des rites ponctuels et des catégories, les lois fixes de la raison. Il aime le balancement égal, l'aplomb complet, la symétrie : un ordre peut le contenter. Ah ! dès Giotto, vous m'avez fait aimer bien autre chose ! Un ordre, oui, mais pénétré de pathétique, mais dicté par l'émotion, où l'esprit de géométrie le cède à l'esprit de finesse qui seul est roi. J'entends par là, cette spiritualité exquise, qui a partie liée avec l'âme et les sens, qui les modère, mais les accompagne et qui refuse l'abstraction. Donatello plus qu'aucun le possède. Il exalte l'esprit jusqu'à

ce point où la ligne souple qui le cerne, surtendue, amincie, cesse d'être extensible et menace de se briser. Son sens terrestre toujours en éveil avertit une trop audacieuse pensée, qu'un battement de plus, c'en est fait de la vie, de l'harmonie, de l'unité et que s'il veut exprimer davantage, il risque de n'exprimer rien. La même force double aidait Angelico jusqu'à l'extase, mais l'enchaînait à la beauté sensuelle de l'univers.

" Nous poursuivrons si vous le voulez bien, ces déductions peut-être hasardeuses, au musée archéologique, que soit dit sans reproche vous m'avez laissé découvrir. Le connaissez-vous bien ? On y voit la déesse étrusque de la mort, solide comme une statue grecque, avec je ne sais quelle inquiétude singulière fondue dans la sérénité.

" Il ne faut point forcer les faits et je n'attends de cet obscur passé aucune révélation décisive. Jusqu'à quel point l'art grave et personnel de la vieille Etrurie n'est-il pas vassal de l'art de la Grèce, nous l'ignorerons toujours. Du moins il s'y relie et il précède l'art de Rome, qu'il soutient, qu'il suscite — pour sans doute se perdre en lui. Qui sait si sa sève non épuisée n'a pas dormi deux milliers d'ans pour " rejeter " soudain, dans une atmosphère propice et remplir enfin tout son sort ? Qui sait si le lieu fécond, le lieu sacré de l'Italie

n'est pas celui où nous voici causant — et si le génie latin ou romain ne demeure pas le bâtard d'un plus vaste génie, génie toscan, génie étrusque. Pour moi, je ne puis les confondre. L'un recueille, l'autre a découvert. Ne percevez-vous pas dans l'air cette fine douceur qui évoque à la fois l'art de la Grèce et de la France ? La ligne de culture que je trace idéalement d'Athènes à Paris, ne passe pas par Rome, mais par Florence. Ou Rome me surprendrait bien... — Nous en reparlerons à Rome. "

XIV

" Si je piétine, si je rabâche, me dit notre ami D..., ne m'en veuillez pas trop. J'avance désormais avec une extrême prudence. J'habite une trop belle époque, j'ai peur que " ça ne dure pas ".

— Vous avez bien à explorer encore un demi-siècle de génie !

— Le croyez-vous ? En me faisant clairement voir tout ce qu'on peut attendre de Florence, Donatello m'a montré aussi la limite. S'il y a d'abord joie, n'y a-t-il pas à la longue danger, à faire vivre l'esprit dans cette familiarité constante avec le cœur, avec les sens ? N'arrivera-t-il pas que la joie le submerge ? Florence maintient l'équilibre, mais déjà difficilement.

" Et certes, dans ce sens, de quel tour de force

n'est-elle pas capable ! Je n'en veux pour exemple que les fresques du Carmine ; mais au bout, je trouve l'abîme.

“ Ainsi, voilà une chapelle, — la chapelle des Brancacci — qui en l'espace d'une soixantaine d'années, aura été magnifiée de fresques par trois artistes différents, sans que son unité en souffre, ni l'individualité d'aucun d'eux. Non pas un maître et deux de ses élèves ; je peux dire trois maîtres, malgré l'inégalité de leur talent.

“ Masolino d'abord. Ce n'est pas un bien grand génie ; mais il donne le branle, il met le siège autour de ce que Masaccio va conquérir : dans *le Péché Originel*, le nu ; dans *St Pierre guérissant l'impotent* la perspective, l'atmosphère, le milieu florentin et même l'aggravation du réel. — *Adam et Eve chassés du Paradis* et *Saint Pierre faisant l'aumône*, ces deux chefs-d'œuvre de Masaccio nous emportent bien loin de ces gauches essais ; pourtant il n'y a pas rupture ; le même geste se continue, il se précise, il s'élargit ; Masaccio le mène respectueusement jusqu'à l'expression épique. — Du précurseur au créateur, la filiation est normale : ce qui suivra est plus digne d'étonnement.

“ Masaccio meurt à vingt-sept ans. Dans la fleur du plus beau génie — et il laisse un mur vide. Du moins il n'a pu indiquer que la disposition majestueuse de la fresque, l'économie des groupes,

l'arabesque : à peine aura-t-il peint quelques figures, hâtivement. Or, cinquante ans plus tard, folie ! le jeune Filippino Lippi, est chargé de compléter l'œuvre. Il ne s'agit ni d'amoindrir ni d'exagérer son mérite ; il connaît son métier et peut-être trop bien : il vient de peindre cette merveille, le *Saint Bernard visité par la Vierge*, ornement de la Badia. A mon sens, merveille glacée et qui ne vit que par la grâce puérile du groupe des anges étonnés ; l'esprit en est absent, distrait... — laissons cela. — Sans doute, avec une pareille adresse, va-t-il avoir à cœur, au Carmine, de pénétrer les moyens de Masaccio et de le pasticher sans honte ? Non, en présence de ce grand modèle, l'individu s'exalte ; le jeune Florentin n'a pas moins d'ambition que de respect. Il ne détruira pas l'ordonnance de l'œuvre ébauchée, il n'en faussera pas l'esprit ; mais quant à renoncer à y mettre du sien, c'est trop demander à sa race. Il acceptera bien de continuer l'art du maître, mais comme la vie continue la vie, dans la " variation ".

" Il emplit donc le tracé puissant et splendide d'une réalité à lui. Le peuple de Florence qu'il convoque au miracle de *La Résurrection du fils du Roi*, sera moins simple et moins rudement maçonné que le peuple de Masaccio, plus fouillé, plus individuel, plus complexe, et, néanmoins, il s'apparente à celui-ci. On sent que c'est Masaccio qui éveille en Filippino ce souci de force et de vie,

mais Filippino le dépasse, sinon dans la grandeur, du moins dans la subtilité. La fresque eût souffert d'un humble pastiche ; cet apport neuf renforcera son unité.

“ Pourtant, ne remarquez-vous pas, entre tant de visages recueillis qui participent à l'émotion du miracle, certains — ils ne sont pas encore nombreux — où, en dépit même du peintre, une sorte d'indifférence se peint ? J'en note un (qui n'est pas le moins admirable) dont le regard me gêne ; car c'est moi qu'il regarde, tout en semblant prier ; ce vieillard compose pour moi sa figure, il tâche à “ faire bien ” dans le tableau. Masaccio l'eût rappelé à l'ordre ; Filippino, quoiqu'il en ait, au moment qu'il le peint, s'intéresse plus à lui qu'au sujet ; Filippino fait plus que force.

C'est ce qui rabaisse à mes yeux dans la hiérarchie des peintres de son siècle, Benozzo Gozzoli dont les fresques de Pise, vous le savez de reste, firent mon premier émerveillement. Il naît trop tard. La fibre profonde est usée. Il a beau avoir appris de son maître — le plus intérieur des maîtres — Angelico ! la concentration et l'amour ; il est affolé de couleur, de mouvement, de pittoresque. Vous disiez vrai à Pise : avec Gozzoli, le prétexte, la gratuité entrent dans l'art. J'en suis, comme vous, revenu. L'admirable *Cortège des Rois Mages*, dans cette sombre salle du Palais

Riccardi qui sent l'or, la fourbe et le meurtre, avec ses villes, ses montagnes, ses routes en lacets où coule une foule innombrable, ses caparaçons et ses pourpres, ses calmes et savants portraits, n'est à tout prendre qu'un cortège. La fantaisie décorative ne peut se déployer plus fastueusement, mais l'âme même est dispersée... Si je ne retrouvais sur ces visages, la marque de Florence, dont ces personnages furent citoyens, je serais ébloui, aucunement ému ; encore ne puis-je ressentir qu'une émotion historique... — Je vous le dis, les sens débordent. L'art bientôt ne songera plus qu'à constater ou divertir : chez Gozzoli, les deux ensemble... Mais il nous reste encore Sandro Botticelli. "

Botticelli ! Je guettais D... sur ce chapitre. Il remarque mon mouvement ; il me regarde dans les yeux, sourit et continue sans hâte :

" Prévenu, je l'étais ! On ne peut l'être davantage. " Il " me gâtait par avance tout mon voyage. A travers l'art des préraphaélites, qui manqua si complétement son but et cherchant le vrai trouva l'artifice, je n'y voyais que prétention, affectation, mauvais goût. Pas un geste juste, pas un geste simple ; des formes torturées ; une miévrerie louche ; un sadique besoin d'embellir le beau ; le sot dessein de prêter à des formes vides un sens vague et profond. " Trop de fleurs ", comme dit

un héros d'opérette. Des fleurs pensantes — c'est bien pis ! Depuis trois générations que la *Primavera* nous obsède !

“ Eh bien, non ! c'est encore Florence, cher ami ! l'extrême jardin de Florence, mais Florence... Tant que le paganisme de la race, qui bouillait sous l'esprit chrétien, n'a pas jailli à découvert, elle n'a pas vécu toute sa destinée. S'il éclate en Donatello, les peintres le voilent encore, et Angelico pourtant si fleuri et Lippi déjà si charnel. Mais ils invitent Botticelli à poursuivre. Je sens qu'il descend d'eux, je ne puis pas ne pas l'aimer... — Et ne m'objectez pas qu'en libérant son paganisme, Florence ment à son rêve spirituel. Ce qu'on appelle afféterie, manière, déliquescence, dans l'œuvre de Sandro, est le fait de l'esprit qui veille. Il ne raffine pas sur la sensualité. Tout le contraire : il la maîtrise ; il ne conçoit le jeu des sens que spiritualisé — et mon impression, quand je l'aborde, est de simplicité et de dépouillement... J'attendais des couleurs brillantes, je trouve des sombres et des mats — des verts noirs, des ors gris, une tonalité égale et grave — du moins dans ses tableaux païens. Souvenez-vous de la mer glauque d'où Vénus vient de naître et de son corps si peu nacré ! Souvenez-vous des gazes ternes qui enveloppent les jeunes femmes de l'*Allégorie du Printemps* et de la frise obscure des feuillages ! C'est la ligne qui dira tout : accordons

lui le droit d'être flexueuse et subtile ; elle cherche la noblesse, même et surtout dans le plaisir. Là où s'indiquait l'abandon, le peintre maintiendra une sorte de tension morale ; il peint vraiment des Dieux, et il y croit.

" A la fin du XVme siècle, on peut croire aux dieux de la Grèce. On est plein d'une érudition émerveillée; non celle qui pâlit sur la lettre des textes, mais qui exhume, mais qui accouche un passé neuf ; ce qu'on découvre, il semble qu'on l'invente ; vraiment quelque chose renaît, avec l'élan d'une première naissance : Apollon, Vénus, Adonis. Non, la beauté des dieux païens n'est pas tout de suite un prétexte, le thème favori, le thème passe-partout de l'Ecole. Voyez à quel point j'entre dans vos vues : c'est encore un "sujet" dans toute la force du mot, le support humain du métier — et l'âme y peut frémir entière. Aussi bien, Sandro m'apparaît comme un esprit religieux. Ses nus sont chastes. Sur le corps élancé de ses déesses et de ses nymphes il porte quelque chose de la noblesse intellectuelle et virile des adolescents de Donatello et de Verrocchio. Point de place pour la mollesse, ni dans son art, ni dans l'art de Florence. Si vous doutez de sa naïveté, observez-le, quand il fait retour au chrétien, quand il peint l'*Annonciation*, après tant d'autres !

Celui qui inventa le geste penché de la Vierge (elle repousse et se soumet, elle accepte le faix sacré comme une épreuve amère et douce et semble déjà le porter) ; celui qui posa sur la dalle blanche et rougeâtre, le vol même de l'ange, encore visible au frémissement de ses voiles et de son manteau ; celui qui avec quatre ou cinq tons plats suggère ici tout le mystère — celui-là n'est pas le jouet de sa sensualité, de son adresse. Et quelque chose chante en lui.

“ Ami, que ne trouvé-je un trait semblable dans l'œuvre la plus vaste, la plus savante, la plus prestigieuse de ce temps, dans l'œuvre de Ghirlandajo ? Devant les deux énormes murs de Sainte-Marie-Nouvelle, que Ghirlandajo va couvrir, j'imagine bien un Botticelli essoufflé, perdant son calme et renonçant à l'entreprise. Mais comme aisément la remplit son émule victorieux ! combien trop aisément pour combler mon attente ! Oh ! je ne renonce pas à appeler chefs-d'œuvre, ces scènes gracieuses, habiles, mesurées, d'un rythme si souple et si sûr. J'aime la jeune fille qui s'incline, versant l'eau de la cruche dans le bain de l'enfant, tandis que l'accouchée repose (*Naissance de la Vierge*) ; j'aime ces dames florentines qui viennent en visite en de si beaux atours : pas un pli faux dans leurs robes cérémonieuses ; j'aime la jeune fille échappée du *Printemps*, dont

l'écharpe s'envole et qui porte un plat de fruits sur la tête (*Naissance de Saint-Jean-Baptiste*) et j'aime surtout la *Rencontre de Sainte-Elisabeth.* Mais le décor fait tort au drame ; mais trop souvent mon admiration ne sait se prendre qu'à la possession du métier. Vous me direz que c'est assez. Pas à Florence.

" Je dois revenir en arrière, au point vivant, au point central. J'ai tout l'admirable écho de Florence dans les provinces de Toscane et par delà, à entendre encore vibrer aux Offices : Signorelli, Piero della Francesca, Mantegna, sans compter Léonard qui va recueillir l'héritage. — Quoi ! Florence meurt donc ?... Laissez-moi vous quitter. Je n'y veux pas songer encore. "

XV

Je ne vous ai point vu d'une semaine. Où votre passion vous a-t-elle conduit ? On vous a rencontré à la chartreuse d'Ema, à Fiesole, au jeu de Paume des Cascine. On m'a rapporté tels de vos propos dont l'intransigeance m'amuse. Vous les teniez à haute voix, dans cette petite trattoria souterraine, dont vous êtes un habitué. Sans doute aviez-vous trop copieusement arrosé de Chianti, le poulet aux "tortellini", mets délectable, dont je vous sais friand ? Mais non, vous parliez de sang-froid. Oh ! que n'étais-je à votre table !...

C'est votre dernière journée. Vous ne pouvez me refuser, ami, ce suprême entretien. Je vous attends venir avec des conclusions fermes. Mais sachez-le, je vous sommerai de choisir entre vos opinions de naguère et celles que vous manifesterez aujourd'hui ; car, les mettre d'accord, est-ce possible ? Pour votre dernier jour, on ne pouvait souhaiter plus beau jour. Abjurez donc dans cette apothéose ! Vos blasphèmes sont pardonnés.

Ah ! D... me surprend bien ! Il m'arrive terne, maussade, comme si le soleil était mort. Il serre ma main d'une main molle. Il s'assied lourdement, se prétend fatigué. Mais on sent qu'il a une idée en tête ; elle barre son front d'un pli dur. Il va s'ouvrir, puis se rencoigne. Il semble qu'il ait à dire et n'ose dire, buté, honteux...

“ Vous voilà tout désenchanté ?

— Le mot est juste.

— De Florence ? Quelle volte-face ! D'où venez-vous ? ”

Il hésite quelques secondes, puis sans lever la tête :

“ Je reviens du palais Pitti.

— Est-ce une raison suffisante ?

— Je crois bien. ”

Il prend son élan et s'exclame :

“ Monstrueux, ami, monstrueux ?

— Monstrueux, quoi ?

— Le palais Pitti... et moi-même... Moi, de le juger monstrueux, peut-être ?... lui de se faire ainsi juger... Lui surtout, de me ménager un réveil d'une qualité aussi basse... "

Je suis accoutumé à ses exagérations.

" Expliquez-vous !

— Je m'en méfiais, je vous l'ai fait entendre... je le réservais pour la fin... — Oh ! le " tour " n'est pas bien loyal ! On sort de ce merveilleux Musée des Offices par la galerie couverte qui traverse le Ponte-Vecchio. On jette un regard sur l'Arno par de petites lucarnes singulières. On parcourt un millier de portraits historiques qui n'ont pas de prétention. M. Maurras y pourrait saluer nos rois. On n'a pas changé d'atmosphère... On pousse une porte — et l'on tombe... Où Dieu tombe-t-on !...

— Oui, plafonds surchargés... cadres trop riches... sans compter l'appoint sombre des Bolonais... Florence vous a habitué à une présentation moins mélangée et moins cossue, en quelque sorte intime... Mais êtes-vous donc si nerveux et si sensible à l'atmosphère, que vous ne puissiez-vous abstraire en face d'un chef-d'œuvre, où qu'il vous soit servi ? Vous n'aimez point manger dans la vaisselle guillochée ? — mais si les mets sont merveilleux... Et les chefs-d'œuvre ne manquent pas ici, ne vous en déplaise !... "

Il m'interrompt :

“ Il y a cela — et plus que cela... Ami, il faut bien tout vous dire... J'ai un peu honte de ce que je ressens aujourd'hui... Mais je vous le dis à l'oreille : vous n'irez pas le répéter ? Depuis que j'ai vu, aimé et compris la peinture des deux grands siècles de Florence, je crois que jamais plus je ne pourrai aimer d'autre peinture — ni même en voir... ”

Dans le froid silence qui suit, je tâche à ressaisir une pensée désemparée par cette déclaration imprévue. D... qui fixe toujours le sol, est rouge-sang jusqu'au bout des oreilles. Ne faut-il pas simplement éclater de rire ? Je m'en garderai bien. Alors D... martelant la phrase, répète — hostile cette fois et décisif :

“ Que voulez-vous ! Cela ne m'intéresse plus. ”

Un temps. Je laisse tomber sa colère ; — l'ai-je donc méritée ?

“ C'est ainsi ; c'est un fait, lui dis-je, je n'ai pas à le mettre en doute. Mais j'aimerais connaître vos raisons — si vous en avez ?

— Ami, je ne crains plus de paraître risible... J'ai mes raisons. Maintenant que l'aveu est fait, je puis les dire...

“ Ne croyez pas à une révélation subite. On se ment longtemps à soi-même, avant d'accepter pour solide la vérité qu'on sent en soi. Elle vient de prendre forme et force : impossible de se dérober.

J'étais bien décidé en venant à Florence, pour l'étreindre plus purement, à ne rien voir qui ne fût florentin. Aux Offices même, je fermais les yeux devant les beautés étrangères... On ne peut pas se maintenir dans ce semi-aveuglement. On voit malgré soi, au passage ; on ne se doute pas que l'on a vu mieux qu'on ne pensait voir, et déjà confronté peut-être. — Et puis comment séjourner là, comment fréquenter les Offices, sans d'aller admirer, ne fût-ce qu'un moment, les Raphaël et les Titien de la Tribune ou la salle des Vénitiens ? — J'ai fait de mon mieux, je vous jure ; je me suis, comme on dit, " chauffé " ; lorsque j'ai vu l'art florentin prêt à déposer le sceptre au quinzième siècle finissant, j'ai accepté que Rome et Venise le recueillissent. Rome et même Venise sont venues à Florence, c'est encore elle qui refleurit ailleurs...

" Eh bien, malgré mon culte invétéré pour les Vénitiens du Louvre, même devant l'extraordinaire plénitude de *la Vénus au petit chien* qui est à la Tribune des Offices, je n'y allais pas de tout cœur... La curieuse restriction ! La moindre petite figure, peinte à plat par Angelico, sans saveur de matière, sans enveloppe, sans relief, me bouleversait davantage... Que dis-je ? elle m'emplissait d'un seul flot, ne laissant pas en moi le moindre espace disponible. En face de Titien, je trouvais au-dedans de moi la place d'une ou deux

pensées : je n'étais point tout habité... — Je retournais bien vite aux maîtres de Florence : il n'y avait qu'une porte à franchir...

“ Or, au Pitti, à quelques exceptions près, c'est la grande Renaissance qui règne, celle du seizième siècle, où Florence n'aura plus de part. Là, il a bien fallu comprendre...

“ Je vous rends responsable du malheur qui m'arrive... M'avez-vous assez délibérément aiguillé sur la spiritualité florentine et sur la légitimité d'une peinture “ littéraire !... ” Quelle importance n'accordiez-vous pas au sujet !... — Ami, j'ai dépassé vos hardiesses. J'ai épousé l'art de Florence et j'ai le sentiment intime que je ne trouverai point son égal... Quand elle se retire du jeu, je dis que la peinture dégénère... ”

D... affirme si calmement que je ne puis modérer ma riposte :

“ Halte-là ! Vous ne songez pas à ce que vous dites, cher ami. D'autres prétendront, contre vous, que c'est là justement, au point de “ dégénérescence ”, que commence la vraie peinture ; que tout ou presque tout ce qui a précédé, objet de votre adoration exclusive, n'était qu'imagerie — peinture, non... — Ils exagèrent, mais vous, bien davantage. Ne pouvez-vous pas admirer ceci, sans nier cela?...

Vous faites même tort à Florence en refermant sur elle un geste qui ouvre l'horizon...

" Quoi ! elle aura donc peiné deux cents ans à la conquête d'un métier complet, capable de lutter avec la réalité de la vie ; elle aura fait sortir de la muraille la forme humaine peu à peu ; peu à peu reculé, approfondi le paysage ; recréé le jour, la pénombre et l'épaisseur transparente de l'air !... un Masaccio et à sa suite, Pollajuolo, les Lippi, Verrocchio auront préparé progressivement les moyens et la réussite incomparable d'un Vinci (un Florentin aussi, dont vous ne semblez pas tenir grand compte)... — et tout cela, pour que vous arrêtiez la main tendue, au moment même qu'elle va cueillir le fruit mûr ?...

— Permettez ! je n'arrête rien, je constate. — Je constate, en toute franchise, l'appauvrissement de mon émotion en passant de ce siècle à l'autre et des Florentins à leurs successeurs. Vous me dites qu'entre ces nouvelles mains, la peinture enfin donne sa mesure. Croyez-vous que j'en doute et que je ne sache pas jouir de l'éclatante symphonie, où chantent les valeurs, les couleurs, la matière, sur le seuil du siècle nouveau ?... Mais si l'orchestre me fait regretter la mélodie ?...

" C'est folie, certes, que de dire à l'art : Tu n'iras pas plus loin. Autant le dire à l'homme. Je n'avance rien de pareil. En ce moment nous jouons

sur les mots. Pour désigner l'art florentin le mot de peinture est impropre. L'art florentin n'est pas rien que peinture : un " art total " dont la peinture est le moyen...

" ...Vous parliez de Vinci : il pourra vous répondre. Lequel a plus âprement poursuivi le rêve florentin d'un art non spécialisé ? Lequel a porté plus d'intentions, plus d'arrière-pensées dans ses ouvrages, tout en poussant à bout la science du métier ? Si je me tais sur lui, c'est qu'il m'inquiète plus qu'il ne me touche. Il dépasse le but : il décompose les éléments de l'art total avec la précision d'un chimiste : il les pèse, il les dose. Quand il s'agit de les refondre, il le fait à froid, théoriquement. La spiritualité de la Toscane devient chez lui intellectualisme : l'esprit est le plus fort — il n'y peut rien — comme seront les sens à Venise... — Au fait, dans sa vitalité touffue, la " grande Renaissance " me donne le spectacle de la dislocation, de la dispersion d'un absolu. Benvenuto en est le type ; habile en tout, il ne sait pas se concentrer. Le ciment profond nouant les parties, se lézarde, s'émiette ; l'esprit fuira les sens, les sens l'esprit, et l'âme restera désemparée... — Oui, la peinture pure peut naître : elle sauvera du moins une province du bel empire démembré... Mais elle n'est pas tout l'empire.

" Laissez-moi donc le droit, la comparant à l'art

qui meurt, de la juger moins vaste, moins puissante et moins riche de contenu... En vérité, à mesure qu'elle rentre plus strictement dans son rôle et qu'elle le remplit plus intégralement, elle rétrécit l'angle de sa visée et ne veut plus convaincre que mes yeux...

— Vous plaignez-vous qu'elle leur donne la fête ?...

— Mes yeux ne s'en plaindront pas — mais mon cœur.

— Vous si vivant ! Vous auriez le cœur insensible à l'éclat de la joie, à sa sérénité ? Car tous ceux-là vont célébrer la joie qui est aussi un sentiment profond ?...

— Non pas chez eux ! Un seul me la communique, Giorgione ; elle a chez lui mille nuances : aussi bien je le mets à part. Chez tous les autres, c'est la joie de peindre pour peindre, de composer pour composer, suivant qu'on est à Venise ou à Rome. Non pas la grande joie du cœur.

— Angelico connut bien la joie du métier ?

— J'en conviens... Mais indissociable de l'autre. Et connussent-ils toute la joie, ils ne connaissent qu'elle ; elle leur sert à tout : à peindre les Saints et les Muses, Ariane et Marie, Apollon et Jésus. Leur joie se nomme indifférence.

— Dites gratuité...

— Je n'admets plus la gratuité de l'art. Repre-

nant votre mot, je n'admets plus que la vie ne soit que " prétexte ". Prétexte leur paganisme et prétexte leur christianisme. Prétexte le tragique et l'histoire et l'humain. Prétexte à décors, à cortèges. Prétexte à virtuosité... Voici fondée la tradition nouvelle. Elle va gagner toute l'Europe. Elle pèse encore sur notre temps...

— Nous y voilà, bravo ! Je vous attendais aux modernes. Vous allez tâcher de concilier un si intransigeant système, avec le goût, je pourrais dire la faiblesse, que vous montrez pour nos peintres les plus récents. Parlez-moi d'eux. "

D... prend un temps, hésite, puis sans relever l'ironie, soupire :

" Il faut se contenter de ce qu'on a.

— On vous contente si difficilement !...

— Je m'en contentais jusqu'alors... Sans doute continueront-ils de me plaire... Ils me plairont autrement, voilà tout ; je ne renie rien. Ils subissent leur destinée. Mais, qui la prépara ? Qui signa le démembrement ? Il se poursuit, pièce par pièce, — et les meilleurs seuls y échapperont...

" J'ai trouvé leur excuse à tous au Pitti... comme je la trouverais au Louvre, là où, comme eux, j'ai bien dû m'éduquer... Titien, Véronèse, et aussi Rubens, voilà nos maîtres (ce serait surtout

Vélasquez, si nous le connaissions mieux à Paris). *Les Noces de Cana*, quel plus impérieux exemple ! Elles nous apprennent, en dépit de Rembrandt, que le " sujet " ne compte pas. Pourquoi ne pas le rejeter ? Pourquoi s'embarrasser d'une superstition mensongère ? Oubliant que du moins, il lui peut servir d'armature, la peinture pure le dénonce. Elle aura la franchise de sa gratuité.

" Peinture en soi... peinture pure... J'ai trop juré par elle ! On va loin avec ces mots-là. Comme on a écarté du tableau le drame, puis l'accent du visage humain, on élimine bientôt sa beauté, sa réalité et même sa forme. Il n'est plus maintenant question que de créer des " harmonies " ! Mais si tel, pour harmoniser, n'a pas trop de toute la gamme, tel autre se contentera de deux sons singulièrement rapprochés. La même force sensuelle qui poussait la peinture pure vers le fastueux et le précieux, la conduira à la misère. Pour avoir voulu se suffire, le métier même se perdra...

" Un excellent peintre — et si conscient — dans un livre de *Théories*, formulait à peu près ainsi la définition du tableau : " essentiellement, une surface plane, recouverte de tons en un certain ordre assemblés ".. Vous vous en souvenez ?... Ce n'est là, dans l'esprit du peintre, qu'un minimum, que le minimum nécessaire ; au fait, on n'exigerait pas moins d'un tapis... Mais si l'on prend la formule à la lettre, la plupart des essais et des

excès de notre époque y sont implicitement contenus — et par réaction, les autres... Il n'y faudrait pas ajouter grand' chose pour qu'elle s'appliquât à l'art post-florentin...

" Laissons ces novateurs et prenons garde de méconnaître en eux, sous la folie " décorative ", un sourd besoin de faire dire à la peinture pure quelque chose de plus profond, de plus humain, de plus complet. Avec eux ou contre eux, dans tous les cas avec Florence, je dis ceci et n'en démordrai point : Quand la peinture a fait son devoir de peinture qui est de perfectionner et de renouveler sans cesse ses moyens, d'apprendre à jouer des couleurs harmonisées et contrastées, des valeurs claires et des valeurs sombres, des lignes, des volumes et des mouvements, elle n'a pas rempli toute sa tâche. Art d'imitation, elle ne peut s'enfermer dans sa sphère, comme fait la musique. Elle tend au monde un miroir, où le monde veut se reconnaître, non pas seulement dans son apparence, dans sa structure, dans son attrait, mais aussi dans ses passions, dans ses actes, dans ses pensées, dans tout ce qui se manifeste aux yeux. Du moment qu'elle peut représenter tout l'homme, tout l'homme possible et réel, elle le doit et nous ne l'en tenons pas quitte. Musique pure, soit. Peinture pure, non.

" Elle empiétera donc sur le terrain des lettres?

Pourquoi pas ? Interdit-on à un romancier de décrire, à un poète de chanter. Songe-t-on à emprisonner l'écrivain dans la raison pure ?...

— Certains y songent, hélas !

— Ils n'y parviendront point. Quand la symphonie se fait littéraire, il est permis, jusqu'à un certain point de protester : l'informulable est son domaine et elle ne nous émeut tant que parce qu'elle accueille ensemble tous nos sentiments confondus. Mais que l'art tout précis des mots, par le moyen de quelque inflexion, d'un certain concours de sonorités et de l'entraînement du rythme, cherche à étendre leur portée jusqu'au royaume de l'intuition, cela est du ressort d'une langue parlée et par définition chantante, cela est bien. Combien pauvre, même Racine, si on retire de ses tragédies, le son et même la couleur ! Combien maigre Giotto, si on le dépouille du pathétique ! Ah ! ne le secouerons-nous pas le préjugé pseudo-classique de la séparation des arts ? Chaque fois qu'une certaine confusion menace, on lui ouvre les bras, il fait figure de sauveur. Nous mêmes, nous sommes-nous assez lamentés sur la décadence du goût qui ne laissait plus rien en place ! On dit déliquescence, et c'est force vitale ; désordre, et c'est appétit d'unité.

Tous les arts courent au même but : au devant de l'univers et de l'homme ; plus ils progressent, plus ils resserrent leurs distances ; à leur point

d'arrivée, où n'atteindra que le génie, ils ne font plus qu'un art sous divers modes et chacun d'eux est à sa façon l'art entier. Il n'y a point discontinuité entre eux, hostilité, esprit de caste, mais fraternité au contraire, amour, compénétration : c'est la ronde liée des Muses. Chacun mesurera donc sa valeur, moins aux qualités qu'il possède en propre, qu'à sa capacité humaine et à son pouvoir expressif.

" Voilà ce que confirme en moi Florence. Dans le moindre de ses artistes je vois et ne puis voir qu'un homme, qui me fait don du monde sous l'espèce de l'œuvre d'art, non l'ouvrier parfait d'une certaine sorte d'ouvrage. Elle seule devait susciter Michel Ange, son dernier fils et le plus grand : génie hors cadre, génie hors modes, sculpteur et peintre solidairement ; le " possédé " des formes et de l'idée, le " solitaire " d'un siècle d'agitation. Quand il ne la voit plus représentée que par Fra Bartolomeo et par Andrea del Sarto — trop de dévotion et trop de sourire — comme il a pitié d'elle ! comme il fait à sa mère de magnifiques funérailles à la chapelle Médici et derrière le chœur du Duomo !...

" J'avais bien juré de ne plus rien voir, mais il aura ma dernière prière... "

XVI

J'ai pris D... par le bras. Nous plongeons entre les cyprès, vers la pelouse en contrebas, égayée de plâtres baroques.

" Cher D..., lui dis-je, je me retrouve en vous, tel qu'au plus jeune temps de mon enthousiasme. Qui n'est pas absolu en amour aime mal. Qui aime Florence, c'est ainsi qu'il l'aime. Mais je voudrais glisser quelques nuances dans votre dur amour... La vérité est plus subtile.

" Si les plus grands artistes sont ceux qui nous donnent le plus, les Florentins nous donnent tout, c'est vrai — hormis la joie de la matière... Encore ce manque n'est-il pas sensible chez eux, tant le dépouillement tient à leur esthétique. A la matière près, d'accord ! nous ne recevrons plus autant des autres : et la suprême tradition, celle de la grande construction pathétique qui se fonde à l'église de Santa Croce, vient expirer à la voute de la Sixtine.[1] En fait le drame est mort dans le tableau. Il survivra chez quelques isolés, chez Greco, chez Rembrandt, chez Poussin et chose étrange, chez Watteau ; il tentera un effort " romantique "... N'importe ! ce qui fut la règle à Florence, devient partout ailleurs l'exception, et le " décoratif "

[1] Pour discuter le cas de Raphaël, j'attends que D... l'ait vu à Rome.

triomphe. — Mais si le drame humain n'est plus, l'homme survit. C'est dans le portrait qu'il se réfugie : vous oubliez trop le portrait. Mieux que leurs œuvres composées, les portraits de Vinci, de Raphaël et des Vénitiens vous convaincront de leur complet génie. Le portrait dure — et voici déjà un espoir. — Je veux vous en ouvrir un autre...

" Certes, il est beau de rêver " d'art total " et de tâcher à tirer le " sujet " du discrédit où le tient notre époque. Je suis tout vôtre là-dessus. Mais ne jugez-vous pas possible qu'un grand et profond peintre se satisfasse d'un sujet insignifiant, quitte à y concentrer sa vie intérieure par l'effort tout-puissant de la création ? A ce moment, le sujet du tableau c'est lui-même et le sujet dans le tableau vaudra ce que vaut l'homme dans l'exécutant. — Vous vous laissez hypnotiser par les grandes fresques objectives de Santa Croce, du Carmine et de Saint Marc ! Mais ne sont-elles que ce quelles sont ? et ne voyez-vous pas Masaccio derrière Saint Pierre, Angelico derrière Saint François ? Quand vous vous êtes extasié sur le " don " que vous fait Florence : tant de saints et de vierges, et tout le peuple florentin, vivant, agissant et pensant sur ces murailles habitées ! vous n'êtes pas au bout de votre admiration... Reste le principal ; après le don, la façon de donner, le peintre; et non seulement son métier, mais le cœur qu'il

met à l'ouvrage ! Le geste de cet art n'est pas un geste superflu, seigneurial ou féminin, un geste à côté de la vie. L'artiste florentin crée comme il vit et vit tout entier en créant ; il ne réserve rien ; en donnant son œuvre, il se donne : Masaccio n'eut-il peint que des architectures et Angelico que des fleurs, peut-être les sentirions-nous aussi complètement présents dans une nature-morte ou dans un paysage, que dans l'image de Saint Pierre ou de Saint François. Il n'est pas de matière qu'ils n'eussent imprégnée : voici mon paradoxe. Et, dites-moi, un art, qui contiendrait la personne totale de Masaccio, d'Angelico ou de Giotto, sous quelque forme que ce soit, que manquerait-il à cet art ?

« Je vais dans votre sens, mais par une autre route. Je reproche aux Vénitiens (moins qu'à Rubens et moins qu'à Vélasquez hélas ! et en réservant le cas de Giorgione, dont la chaleur spirituelle est si proche des Florentins), je reproche aux Vénitiens, dis-je, non pas de sacrifier au Dieu de la peinture pure, mais de ne verser dans leur art que le trop plein d'une santé splendide, qu'ils dépenseront par ailleurs — l'écume d'un vin débordant, non le vin même... C'est de cela que Taine les loue tant, eux et ce beau siècle dissipateur, qui sut mener de front toutes les aventures, même celle de l'art (voyez Benvenuto), et qui ne sut se résoudre en aucune... — Mais n'exagérons rien !

A certaines minutes élues, il advient que l'œuvre en travail ramasse et concentre sur soi toutes les puissances de vie de l'artiste qui s'y acharne ! et même chez ces grands exécutants sans cœur. C'est alors que naît le chef-d'œuvre, en tous les temps et en tous les pays, comme pendant deux siècles il ne cessa de naître en cette ville : quand enfin l'artiste consent à se démettre en faveur de son art. Chaque fois que Rubens peint Hélène Fourment sa femme, Rubens réalise Rubens ; nous le touchons dans son amour, dans sa pensée, que rien ne distraît plus de l'œuvre. A Corot, il ne faut qu'un coin de paysage. Pour que l'humble génie de Chardin s'abandonne, il suffit d'un fruit velouté.

“ Mais laissez-moi, en finissant, vous rappeler une expérience qui date justement de mon premier séjour ici. — Quand M. L... un charmant homme et d'une extrême compétence, m'invita à voir chez lui ses Cézanne, je sortais de Saint-Marc... Je souris à part moi, comme vous faites maintenant. Vous n'oubliez pas que c'est vous qui m'avez converti naguère ?... Voir des Cézanne à Florence, imagine-t-on rien de plus piquant ? J'acceptai. — Ah ! les renégats que nous sommes ! Toutes mes objections passées reprenaient force en moi, les plus bourgeoises, les plus sottes, mais singulièrement appuyées par mon point de vue nouveau. Quel tremblement, quel

contentement spirituel attendre du spectacle de trois pommes, posées sur une table de cuisine, si savoureuse qu'en soit la matière, si puissante la vérité ? L'un des tableaux de M. L... ne contenait pas davantage. Ami, j'en fus ému... — Et non pas seulement d'une émotion de peinture ; je vous le dis : à fond. Je n'y pouvais croire moi-même. *Trois pommes* remuer un cœur encore bouleversé par la *Crucifixion* ! — J'ai longtemps réfléchi à cette réaction étrange. Allez ! la chose est simple : un homme se tenait devant moi, qui avait abdiqué sa vie au profit de ces trois fruits peints, qui avait cru en eux, déposé en eux tout son être.

" Prétexte encore. Mais prétexte à tout dire, à livrer le secret dernier, à gagner la plus difficile bataille. On a pu déplorer que les grands peintres florentins n'eussent pas reçu un métier mûr et somptueux, comme celui que reçut Venise. Y songe-t-on ? Mais ç'eût été leur retirer le principal élément de leur force : avec l'insuffisance des moyens, l'obstination de la recherche et de la concentration, la soif d'exprimer davantage. — Le combat, invisible chez Angelico, est trop visible chez Cézanne, et Cézanne hélas ! ne vainc pas toujours ; mais quand il vainc quelle pathétique victoire !

" C'est le secret de sa grandeur, en un temps d'à peu près et de virtuosité. Toutes proportions gardées, et dans sa semi-impuissance, il continue

les Florentins ; il tient par l'âme à leur tradition. Il n'eût pas appris de Venise, dont l'obsession hantait sa palette, que " quoi qu'on donne, il faut d'abord se donner soi. " Maxime florentine, maxime franciscaine. Vous le voyez, on en revient toujours au grand saint païen, à François... "

XVII

Tout en causant, nous sommes sortis de la ville, nous montons entre des murs bas, découvrant des blés tendres et des oliviers. Sur le coteau, quelles étranges fleurs respirent, dont le parfum tombe sur nous ? Le vent s'est apaisé ; on sent que le printemps s'aggrave ; quelque mollesse s'insinue au tissu ferme et délicat de l'air. A fond de train, une charrette roule vers Florence, emportant deux gars noirs, l'un debout, claquant du fouet, dans une sorte de délire, l'autre, étendu de tout son long, la tête couronnée par ses bras nus. Ils crient leur joie et leur jeunesse. Le tournant dépassé, on les suit sans les voir. Alors, Florence sort de ses entours et accompagne notre marche.

On gagne la villa Sandro par d'étroits escaliers à pic, qui coupent droit nombre de petites terrasses maraîchères, plantées de fèves d'eau en fleur. Voilà les fleurs qui nous enivraient de si haut, ces papillons rosés aux taches noires ! C'est un sucre

qu'elles vaporisent, si doux, trop doux ! l'air en est épaissi... Il semble qu'on s'élève de nuage en nuage ; à chaque terrasse un nouveau, comme dans un conte d'Orient, un nuage d'odeurs de plus en plus pressées. Le dernier, porté par les autres, se dilate au soleil et baigne la villa ; il circule à travers les salles aérées, autour des divans, des tableaux, sur les meubles charmants, riches et de bon goût où sont posés, ouverts, les livres des poètes... Le petit salon où nous attendons s'ouvre largement sur une terrasse, qui est une chambre de fleurs, de fleurs simples et de fleurs rares, d'azalées et de capucines, de quarantaines et de rhododendrons... Des roses jaunes forment toit vitré ; le jour les chauffe et les transperce. A travers un store dansant de glycines, vibrent les profondeurs azurées d'un vallon, une colline grise, la tache blanche d'une terrasse... Est-ce beau ! est-ce doux ! Rien n'est au monde que beauté. Ici toutes forces cèdent et fondent...

“ Il est temps de sortir, n'est-ce pas, cher ami ? On s'y ferait... on s'y perdrait, comme s'y est perdue Florence...

“ Un Angelico sentait ces douceurs ; il n'aspirait pas moins voluptueusement que nous ces souffles errants et languides... Ah ! bienheureux qui n'en éprouvait point de trouble et qui donnait à la beauté une autre fin que le plaisir. Il nourris-

sait de sensualité les plus hauts rêves de son âme ; il épurait, transposait, sublimait tout ce qui nous attache au sol... — Pour soumettre à l'esprit tant de caresses emmêlées quel équilibre ne fallait-il pas, quelle foi et quelle santé ?... Et quel mâle pouvoir entre les pierres de cette ville, pour contrebalancer le poids charnel de ces coteaux !... Aussi bien Florence renonce, dès que son pouvoir diminue. Un art de volupté, elle le laisse à d'autres. Soit ! la volupté — à défaut de l'art... Alors elle édifie ces retraites peu monacales où l'esthétisme fleurira. Elle avait Dante avec Boccace; Dante lui pèse ; elle ne veut plus vivre qu'aux jardins du Décaméron. Elle chasse l'effort, l'inquiétude et la souffrance, presque tout ce que l'art recherche, la matière même du beau. Elle exige le beau tout fait. Elle ne créera plus, elle savourera ce qui est tout créé pour elle : la beauté de l'art d'hier et des fleurs de chaque jour. Oh ! n'avoir plus qu'à cueillir à la branche...

“ Vaines délices que célèbre d'Annunzio, et quoi, vous existez ? — S'il a faibli, comme on l'excuse !... Comme aussi on est tenté, en retour, d'excuser Savonarole et son geste blasphématoire ! — Nous fuirons, cher ami, loin de cette “ vie en beauté ” qui n'est pas la vie... Nous refusons de voir la vie à travers un rideau de fleurs... Ah ! plutôt que cela, des cheminées de briques, la fumée,

la suie, les pires laideurs... Certes, elles nous détourneraient moins de la " vérité " florentine — telle que l'ont chantée Giotto et Masaccio, Angelico et Donatello, Michel-Ange... — que tous ces jardins autour de Florence, dont le parfum a pourtant pénétré son art...

" Adieu. Vous vous inclinerez pour moi devant l'esprit et devant la douleur, sans quoi il n'est de joie ni de beauté possible, au Dôme et à la chapelle des Médici. Il convient que vous restiez seul en face des figures si durement voluptueuses de la *Nuit* et du *Jour*, de l'*Aurore* et du *Soir;* en face de ce roc ardu : *la Descente de Croix* du Dôme. L'esprit ne l'escalade sans s'y déchirer : vous n'avez pas peur des blessures... Mais votre esprit atteindra-t-il l'esprit lui-même, au plus haut du groupe, sous le capuchon qui abrite le nez camus et l'œil tendre de Michel-Ange ? Baiserez-vous sur ce visage l'âme complexe et concentrée des deux grands siècles florentins ?...

" De si près qu'elle nous le tende, l'accueillante Florence a conçu un trop vaste rêve, pour que nous puissions jamais le capter. Nous sommes tous un peu pareils à cet aveugle, que je rencontrai l'autre année, précisément à la chapelle Médici. Il s'appuyait d'une main sur son guide, de l'autre, éperdûment posée, il tâtait les pieds de la *Nuit ;* il en prenait possession par mille touches délicates ;

puis, sa main remontait le long de la jambe de marbre, pétrissait le mollet charnu... Mais là, en vain l'aveugle se dressait-il sur ses pointes et se tendait-il jusqu'au bout des doigts, impossible d'aller plus haut ! il avait atteint sa limite. Et pour lui faire toucher le reste, son guide ne disposait que des mots... »

HENRI GHÉON.

Octobre-Novembre 1912.

LA POURSUITE DE LA "DANCING GIRL"

J'arrive à Palerme, y remarque un navire peu ordinaire et reçois un baiser sans m'en apercevoir.

Rien ne me frappa quand j'entrai en rade de Palerme, qu'un petit bâtiment qui reposait à l'ancre assez loin du rivage. La forme seule de ce navire aurait piqué mon insatiable curiosité, si le singulier coup d'œil que présentait son gaillard d'arrière n'avait tout de suite attiré mes regards. L'étonnement dont il me pénétra ne fut pas mince et, si le lecteur daigne m'accorder quelques instants son attention, je suis certain de le lui faire partager.

Le bâtiment, ai-je dit, était mouillé à quelque distance de la côte. Je ne saurais encore à l'heure présente le qualifier d'un nom marin qui s'y adapte avec exactitude, car il tenait à la fois de plusieurs modèles, ayant emprunté ses rames à la galère, à la brigantine sa mâture, au caïque sa forme svelte et déliée. De tous les bateaux que j'ai vus au cours de mes voyages, ce sont les gondoles de Venise qui donneraient la meilleure idée de celui que j'avais sous les yeux, bien qu'il les dépassât infiniment en dimensions. Le nombre de ses rames révélait un équipage considérable et la largeur de son entrepont, le souci

d'aménager un fort contingent de passagers. Une nef si frêle ne pouvait servir au commerce, mais elle semblait faite à merveille pour le plaisir. J'en conclus que j'avais affaire à un yacht ; pourtant l'extraordinaire richesse que je voyais répandue dans tous ses détails laissait mon esprit confondu.

La carène de la vaste gondole était du bois le plus précieux : propre et lisse, elle renvoyait comme un miroir les rayons du soleil et reflétait les vagues. Des fenêtres vitrées tenaient lieu de hublots. Les cordages eux-mêmes chatoyaient comme de la soie et un pavillon somptueux ondulait mollement à la corne d'artimon.

L'arrière se surélevait en forme d'estrade. Un voile incarnat l'abritait d'un bout à l'autre et des danseuses y évoluaient aux accords d'un orchestre invisible. Leur costume, que l'éloignement ne me permit pas de détailler, ressemblait à celui des figures sculptées au fronton des temples grecs ; leurs mouvements s'harmonisaient avec le rythme passionné de la musique.

Un groupe, vêtu d'étoffes claires, contemplait ce spectacle, assis contre le bastingage et formant un demi-cercle comme ceux qu'on voit sur la scène des théâtres parisiens. Soudain se dressa une forme nue, agitant des voiles : ses longs cheveux dorés se déroulèrent ; sa peau éclatante s'empourpra des reflets du vélarium... Mais la marche de mon paquebot l'eut bientôt dérobée à mes yeux et je restai livré aux plus étranges conjectures.

Je débarquai ; mais mon esprit, saisi de ce que je venais d'apercevoir, ne sut s'intéresser à rien, au contraire de son habitude, qui est d'observer avec passion toute chose nouvelle. Je ne pus m'empêcher d'interroger plusieurs

passants, quelques marchands, des policiers et, finalement, le loquace aubergiste qui me logeait. De leurs dépositions, toutes différentes quant à la forme, mais concordant assez exactement au fond, je déduisis que la propriétaire de ce navire était, à coup sûr, la plus bizarre originale du monde. Mais à part le nom de lady Shalesboro, le panégyrique de sa beauté et l'énumération plus ou moins fantaisiste de ses richesses, je ne pus rien tirer de précis de mes ignorants informateurs. De guerre lasse, il me fallut me contenter de renseignements qui, par leur insuffisance, rendaient plus ténébreux encore le mystère dont j'étais intrigué.

J'errai ce jour-là par les rues bruyantes du port sicilien, ne voyant rien, n'entendant rien, n'ayant devant les yeux que le spectacle entrevu sur le pont du singulier navire. La chaleur m'accablait. Avisant près de la mer, dans un endroit assez écarté, un banc de pierre ombragé de lauriers-roses, je me laissai tomber sur le siège attiédi et ne tardai guère à m'endormir, bercé par le murmure des flots.

Je rêvai d'amours fabuleuses à bord d'une galère fleurie où des bacchantes ranimaient mes désirs à mesure qu'ils s'épuisaient. Entouré de mon sérail, je partais à la conquête d'une toison d'or, mais tout à coup, je me trouvais assis dans la barque de Charon, nu et tremblant sur le fleuve redoutable. Je m'éveillai en sursaut : le soleil noyait de vapeurs sanglantes l'horizon de la mer. La brise du soir froissait délicatement les lauriers-roses dont l'odeur flottait plus forte autour de moi. Les étoiles s'allumaient au-dessus de ma tête, les lumières dans la ville. Je regagnai mon hôtellerie où m'attendait un repas

auquel je fis honneur. On m'avait fort recommandé les vins du pays : je me permis donc une fiasque d'un marsala insidieux qui me mit de la meilleure humeur du monde. Mon souper terminé, je dégustais une tasse d'excellent moka avant de m'aller coucher, lorsque la porte s'ouvrit et un homme tout de noir vêtu fit son entrée dans la salle. Son maintien plein de dignité, l'élégance sévère de son vêtement, l'air froid et réservé de sa personne, contrastaient d'une façon frappante avec le débraillé des Siciliens dont j'étais entouré. L'étranger d'ailleurs avait un teint très rouge et des cheveux très pâles ; ses yeux ternes manquaient de la vivacité italienne. Bref, il ressemblait fort aux marins anglais que j'avais vus à Tripoli.

Il regarda autour de lui, m'avisa et se dirigea vers moi sans dévier. Une chaise vide se trouvait de l'autre côté de ma table : il s'y laissa tomber, posa son tricorne sur le pommeau de sa canne, s'épongea le visage, puis, m'adressant enfin la parole, il me souhaita le bonsoir en assez bon français. Je lui répondis civilement et mon homme ne tarda pas à perdre un peu de sa raideur.

— Monsieur, dit-il, je vois que j'ai affaire à un gentleman. Je désire vivement vous connaître. Permettez-moi de me présenter : je suis sir Josiah Pitkin, baronnet, pour votre service.

Je me soulevai sur ma chaise.

— Vous avez devant vous, Monsieur le baronnet, répondis-je, Hiassim, fils d'Omar Mourmelayah qui, bien qu'indigne, aspire à l'honneur de vous servir selon ses moyens.

L'Anglais salua, puis :

— Souffrez, dit-il, que je demande un rafraîchissement. La chaleur de ce maudit pays est sans égale et je crois, Dieu me damme, que j'ai la pépie.

L'hôtelier accourut à l'appel impérieux de sir Josiah, qui semblait être un habitué du lieu, et le servit avec ces marques de respect que les gens de son métier ne prodiguent qu'aux riches. Une bouteille de porto fut bientôt entre nous. Le baronnet m'en versa un rouge-bord. Je lui tins tête et, après un toast à Georges II, nous en portâmes un second, sur ma demande, à la prospérité de mon souverain.

Mon commensal mit alors les coudes sur la table, me regarda avec amitié et dit :

— Jeune homme, vous m'êtes sympathique : vos manières sont celles d'un homme de condition. A votre habit, je n'ai point hésité à reconnaître en vous un Persan, car j'ai beaucoup voyagé. Ce sont des gentlemen que les Persans. Je bois à la Perse !

Nouvelle rasade. Peu habitué à boire, je commençais à me ressentir des effets de la liqueur que, par une sage prévoyance, Mahomet a interdit à ses disciples. Hélas ! que n'ai-je toujours suivi ses préceptes ! La tête me tournait et ce que l'Anglais me dit par la suite contribua puissamment à me faire perdre le peu de sang-froid que le marsala et le porto m'avaient laissé. La salle, les convives, les lumières, mon interlocuteur lui-même, tout nageait dans une atmosphère ouatée ; les sons ne me parvenaient qu'affaiblis. Je me faisais à moi-même l'effet d'un dieu optimiste et débonnaire, vautré dans un Olympe nuageux. Un bien-être suprême me pénétrait, une torpeur béate émoussait mes sensations. Bref, je commençais à être gris.

— Jeune homme, me disait cependant sir Josiah en remplissant mon verre, jeune homme, je ne vous veux que du bien. Entre gens nés, on se comprend à demi-mot. Vous aurez sans doute deviné que je viens en émissaire. Je suis en effet envoyé par une dame qui désire vous connaître. Elle a profité de la vieille amitié que je lui porte, pour me charger du rôle que vous me voyez jouer ici. Ah ! monsieur, les femmes perdent le souci des convenances au plus léger de leurs caprices ! Enfin, je reprends. On prépare pour demain une fête à laquelle assisteront les personnes les plus marquantes de la ville. Vous y êtes expressément invité par lady Shalesboro...

Ce nom me tira de ma torpeur :

— Lady Shalesboro ? m'écriai-je.

— Elle-même.

— Lady Shalesboro dont la galère...

— La *Dancing Girl.*

— Mais où et comment lady Shalesboro...

— Lady Shalesboro vous vit tantôt, jeune homme, à votre insu. Accoudé sur un banc de pierre au bord de l'eau, vous étiez à mille lieues de vous douter qu'une femme des plus accomplies vous regardait dormir avec le plus vif intérêt. " Oh ! Josiah, me disait-elle, par Jupiter, c'est Adonis en personne ! " Et, Dieu me damne, milady vous donna un baiser...

— Milord, j'accepte avec empressement l'invitation et vous sais un gré infini de me l'avoir transmise. Mais satisfaites, de grâce, une légitime curiosité : dites-moi qui est lady Shalesboro.

Mon vis-à-vis s'inclina, but un grand verre de vin à petites gorgées, aspira une prise, donna deux ou trois

pichenettes à son jabot de fine dentelle, toussa, et me fit le récit suivant que le lecteur devra lire s'il veut comprendre quelque chose à l'incroyable aventure dont j'allais devenir le héros.

Récit de sir Josiah Pitkin.

— L'Angleterre, Monsieur, est le premier pays du monde. Or, ce rang, elle ne le doit pas tant à sa toute-puissante marine et à ses soldats invincibles, qu'au fait même que cette petite île ne se lasse pas de produire des esprits parfaitement équilibrés, aventureux à la fois que casaniers, audacieux sans témérité, entreprenants enfin sans pour cela tomber dans l'extravagance. Sachez, Monsieur, qu'un Anglais fait rarement quelque chose sans un but, secret parfois, mais toujours bien défini, et que ce but, il s'applique à l'atteindre avec une obstination admirable qui est, à vrai dire, de la fidélité envers soi-même. Ah ! monsieur, quelle grande nation que l'Angleterre ! Buvons à ses succès futurs !

Je dissimulai un bâillement ; les yeux de sir Josiah commençaient à briller.

— Ce que je viens de dire explique le caractère de Tom Rattlebone mieux que tout un volume de psychologie, car Tom Rattlebone (que le Seigneur l'accueille !) fut l'Anglais le plus typique qu'ait produit l'Angleterre. Parti de rien, d'une naissance inconnue, dévoré de passions dont la moindre aurait suffi pour ruiner un autre homme, ce héros n'en parvint pas moins à la fortune, à la gloire et à un tombeau dans l'Abbaye de Westminster.

Enfant trouvé, Tom commença de bonne heure à faire parler de lui. A douze ans, il avait rossé tous les

gamins de Southsea, sa ville natale, ce qui lui valut le sobriquet de *Rattlebone*, ou, en français, secoueur d'os ; à seize, il cassait proprement la figure à Kid Peppermill, champion des poids légers du Royaume. Abandonnant alors le sport pour la littérature, il écrivit une pièce de théâtre, belle autant qu'indécente, et dont le titre seul est un outrage aux bonnes mœurs. Cela fait, il se plongea dans la plus sale débauche et la boisson, le jeu, les courtisanes, voire les mignons, se disputèrent l'éclectisme exaspéré de ses désirs.

Il s'y serait irrémédiablement perdu si, au sortir d'un prêche, auquel il n'avait d'ailleurs pas assisté, il ne se fût trouvé en présence de Miss Angelina Trummit, fille unique du révérend recteur de l'Eglise Anglicane. Cet événement détourna le cours de sa vie. Tom conçut en effet pour cette vierge un amour exclusif qui l'arracha à la crapule.

Miss Trummit ne manqua pas de remarquer ce jeune homme, fait comme un Antinoüs et dont l'exécrable renom avait déjà suscité en son âme le désir de le sauver dans ce monde et dans l'autre. Tom se prêta avec une hypocrisie parfaite à l'œuvre de rédemption, mais il arriva ce qui devait arriver : au lieu de se laisser convertir, le libertin ravit à son évangéliste le bien fragile qu'elle tenait pour le plus précieux de ses trésors. Surpris par le recteur en un tête-à-tête qui n'avait rien d'édifiant, Tom Rattlebone sentit se réveiller le champion de boxe. Après avoir fort malmené le ministre, il le jeta hors de sa propre maison, sans égard pour le caractère sacré dont il était revêtu. Le révérend Trummit s'en fut tout de go porter plainte en haut lieu, très satisfait, malgré son

malheur, que le Seigneur l'eût choisi, entre mille, pour mettre un terme aux abominations de l'immoral jeune homme.

Mais il avait compté sans la Reine. Sa Majesté, au lieu d'enfermer le polisson à Newgate, lui donna une compagnie de grenadiers et l'envoya se battre dans les Flandres. " Le garçon, disait-elle, a de l'étoffe ; il serait dommage d'éteindre une fougue qu'il faut attiser pour le plus grand bien du royaume. " Et, Monsieur, la Reine avait raison : le champion de boxe, le poète stercoraire, le suborneur de filles, le joueur, le buveur, le bretteur, le pilier de mauvais lieu, le contempteur de Dieu et du Diable, Tom Rattlebone enfin, monta au rang de maréchal de camp, non sans avoir dépensé, pour atteindre à ce grade, une somme incroyable de courage personnel et d'intrigues à confondre Machiavel en personne. Un accident propice, et qui n'a jamais été élucidé, le débarrassa bientôt du général en chef. Nommé au commandement des forces anglo-bataves dans un moment où leur situation semblait désespérée, il se mesura à Kœstelingue avec l'illustre Tessières, le favori de Louis XIV, et le battit si dru, que le Roy Soleil, à la nouvelle que lui en apportait un courtisan tremblant, fut se cacher dans sa garde-robe où on le découvrit, deux heures plus tard, assis sur sa chaise percée et le visage inondé de larmes.

Si Tom Rattlebone ne poussa pas jusqu'à Paris, c'est qu'un boulet de vingt-quatre, tiré des remparts de Valenciennes, l'avait abattu un soir dans la tranchée. Ce projectile mit fin, du même coup, aux succès, qui avaient suivi celui de Kœstelingue.

Cette victoire, une des plus complètes que les armes

anglaises aient jamais remportées, avait valu au maréchal le titre de lord, une rente sur la cassette royale et le magnifique domaine de Shalesboro en Cumberland. Son sens des affaires, la corruption dont il savait jouer mieux que personne et les subsides qu'il ne se faisait point scrupule d'accepter de l'ennemi, quitte à le rosser d'importance quand l'occasion s'en présentait, l'avaient enrichi d'ailleurs d'une façon démesurée ; si bien que quand il trépassa, comme je viens de dire, milord maréchal jouissait d'une des fortunes les plus considérables d'Angleterre.

Il ne laissa d'autre héritier qu'une fille. Miss Trummit, femme passionnée comme une héroïne de Shakespeare, bravant le ressentiment paternel et le scandale des puritains, avait rejoint son suborneur ; mais, le soir même de Kœstelingue, alors qu'une armée en délire acclamait son capitaine et que le canon grondait encore au loin, elle mourut en donnant le jour à un enfant du sexe féminin. Le baby reçut pour langes les plis déchiquetés d'un étendard pris à l'ennemi et, sur le vœu unanime des troupes, le prénom significatif de *Victoria*.

Personne, Monsieur, ne songea à marquer du mépris à la bâtarde : sa naissance illégitime bénéficia de la gloire dont elle s'était entourée. La Reine la plaça sous la protection de la couronne : lady Shalesboro, qui avait déjà l'armée pour marraine, devint la pupille de la Patrie. Ah ! l'Angleterre est grande, Monsieur : elle n'oublie jamais les services rendus. Buvons à l'Angleterre !

Il me sembla que sir Josiah commençait, lui-aussi, à se ressentir des effets du porto, car il n'avait pas manqué de ponctuer ses phrases d'abondantes rasades. Sa langue

s'empâtait ; son teint, du rouge tournait au violet. Il poursuivit pesamment :

— Mais je m'aperçois que vous ne restez éveillé qu'avec peine. Les fatigues du voyage, sans doute... Enfin, je serai bref, bien que je touche au point le plus intéressant pour vous de cette histoire. Cette petite Victoria, née sur un champ de bataille, n'est autre, vous l'avez compris, que la dame qui sollicite votre amitié. L'adoration d'un empire a entouré son enfance, ce qui fait qu'elle est un peu gâtée. Ses premières années s'écoulèrent comme un rêve délicieux ; la fillette arriva à l'âge nubile sans avoir éprouvé aucun de ces ennuis mesquins dont s'empoisonne l'enfance des autres gens. Despotique et charmante, lady Shalesboro, comme son illustre père, a pris l'habitude de vaincre : enfant, elle triomphait des volontés ; jeune fille, elle s'asservit les cœurs. De mémoire d'homme, Monsieur, Windsor n'a vu pareils caprices, pareille tyrannie, pareils emportements. Fort ignorante d'ailleurs, elle ne consentit jamais à étudier que les sujets qui flattaient son imagination déréglée et le goût qu'elle tient de son père pour le théâtre et pour les comédiens.

Un des premiers plaisirs qu'elle se donna dès qu'elle eut l'âge de comprendre, fut de se faire représenter l'œuvre indécente du héros de Kœstelingue. Elle tomba éperdûment amoureuse du comédien qui y jouait le rôle principal. Les amours de lady Victoria et de John Dale ont rempli l'Europe des opinions les plus contradictoires. D'aucuns voient dans cette mésalliance l'hymen le mieux assorti ; tels autres se scandalisent d'une passion qui renversa tout devant elle et passa sur le monde comme un météore enflammé. Le couple voyagea en France, en

Italie, en Grèce, partout où les yeux se réjouissent et s'exaltent les sentiments. Il visita les ruines des villes mortes, les musées enrichis des dépouilles du passé, paracheva par ses attitudes les sites célèbres, ces reposoirs du culte de la beauté. Mais John Dale mourut une nuit entre les bras de sa maîtresse ; elle lui éleva un tombeau magnifique. Sa douleur imita son amour : immense et absolue, lady Victoria l'entretint dix ans comme une flamme sacrée et, dix ans, on a vu cette veuve tragique refaire, étape par étape et sans se lasser jamais, le pèlerinage de ses amours défuntes.

John Dale, artiste accompli, homme du goût le plus sûr, malgré sa condition modeste et son métier, qu'on tient sottement pour dégradant, John Dale, dis-je, avait communiqué à son amante la noble passion de l'Art : c'est pourquoi, voyageant dans cette Méditerranée qui en fut le berceau, elle s'y donne le spectacle incessant d'une reconstitution de la Grèce qu'elle adore. Elle a fini par y émousser sa douleur. Aujourd'hui, lady Victoria est, à mon jugement, la femme la plus heureuse du monde. Riche et libre, ayant aimé comme on n'aime qu'une fois et ne redoutant plus par conséquent les blessures d'Eros, tout en restant capable d'apprécier ses blandices, affranchie des préjugés vulgaires et des restrictions d'une étroite morale, consolée enfin de la perte de son amant, n'est-ce point là, je vous le demande, le bonheur pour une femme si jeune encore, qui ne vit que dans le passé en ne prenant au présent que ce qu'il offre de plus beau ?

Sir Josiah se leva non sans difficulté.

— Et maintenant, ajouta-t-il en me serrant les doigts à les briser, vous connaissez lady Shalesboro... Trouvez-

vous donc, à midi, demain, au banc de pierre que vous savez... Aubergiste, eh ! damné aubergiste, conduisez Monsieur au lit : il a besoin de vos services !

Et il s'éloigna en titubant.

Je tombe amoureux et en suis puni sur l'heure.

Mon ivresse, légère d'ailleurs et pour ainsi dire incomplète, eut cela de bon qu'elle me plongea dans un sommeil sans songes. Autrement, nerveux comme je suis, de cœur ardent et d'imagination trop vive, je n'aurais fermé l'œil de la nuit. Je m'éveillai si tard, que le temps me manqua pour m'abandonner à d'oiseuses rêveries. Comme j'avais perdu tous mes bagages à Tripoli, ma toilette fut forcément restreinte, mais le costume que je portais était la gloire de ma garde-robe et, mes ablutions terminées, quand je m'acheminai vers le lieu du rendez-vous, ces murmures flatteurs auxquels l'admiration des femmes m'avait accoutumé, me rassurèrent, mieux qu'un miroir, sur le goût de ma mise exotique.

Sir Josiah m'attendait, assis sur le banc de pierre. Il me conduisit à une barque aux avirons d'argent que montaient des nautoniers vêtus à l'antique.

Nous traversâmes rapidement la rade et fûmes bientôt sur les eaux claires qui balançaient la *Dancing Girl.*

Une sonnerie de buccins nous salua quand nous montâmes à bord. Je suivis mon guide et me trouvai bientôt devant une étrange assemblée.

Vêtues de toges romaines, une dizaine de personnes s'adossaient en demi-cercle au bastingage. A leurs pieds,

reposaient, autour d'une statue d'Eros aux bras cassés, des jeunes femmes couvertes de peaux de lynx, des jouvenceaux à moitié nus et des guerriers casqués d'airain. Le vélarium jetait sur ce groupe des reflets d'incendie. Mes yeux pourtant ne firent qu'effleurer ce spectacle, car une irrésistible fascination les attirait vers l'extrémité du navire.

Assise sur un trône de marbre surmonté d'une Victoire aux ailes étendues, une femme éblouissante me contemplait. Un péplon violet broché d'iris d'argent, ondulait avec son corps des aisselles aux chevilles. Les bras et les épaules jaillissaient d'une tunique du bleu diaphane des hortensias et ses pieds adorables se croisaient sur la dépouille d'un lion. Mais comment décrire la beauté de son visage ? On l'aurait dit sculpté dans le carrare et coloré par l'aurore naissante, car il brillait telle une étoile pourprée. La chevelure entourait de vagues de feu le front étroit et fier ; les yeux clairs sous l'arc des sourcils noirs dardaient un regard un peu trop assuré, mais la bouche entr'ouvrait des lèvres dont la courbure rappelait le serpentement des flammes et l'ourlet délicat des pétales de roses.

Je ressentis le trouble d'un dévot devant son idole. Le regard de cette femme me transperçait. Je me ressaisis cependant, car j'y crus reconnaître l'intensité de la passion ; la joie que j'en éprouvai me donna de l'assurance. "Sir Josiah se tromperait-il, me dis-je, et se pourrait-il que cette déesse fût encore capable d'aimer ?" J'affermis donc ma contenance et, le poing sur mon kandjar, m'avançai délibérément au milieu des bacchantes et des gladiateurs.

Les cils de lady Victoria se mirent à battre ; elle s'agita

sur son siège et rougit lorsque, mettant un genou sur la dernière marche du trône, je pris ses doigts pour les baiser. Ils répondirent à mon hommage en se pressant sur mes lèvres et, debout devant elle, j'admirai la merveilleuse créature.

Les yeux de violette de lady Shalesboro se couvrirent enfin d'une buée transparente. Elle se mordit la lèvre inférieure en découvrant des dents aussi blanches que l'écume des vagues ; un léger sanglot souleva sa poitrine. Eperdu d'amour, je retombai à genoux et appuyai ma bouche ardente sur les petits pieds enfouis dans la crinière du fauve. La passion affolait mon cœur : je l'entendais bondir dans ma poitrine. Une main effleura mes cheveux dans une caresse aussi légère que la brise des soirs. C'en était trop, et je pleurai d'angoisse et de volupté.

Mon orageux désir s'apaisant cependant, je relevai la tête. Lady Shalesboro, très pâle, me souriait.

Sir Josiah apporta un coussin ; je m'assis aux pieds de ma maîtresse. Le baronnet se pencha vers elle et je l'entendis qui lui disait : " Souvenez-vous, milady, que vous ne devez plus aimer d'amour. Ceci commence trop tendrement. Prenez garde. " Un regard d'une fierté souveraine lui répondit et l'Anglais s'éloigna en grommelant. Victoria fit un signe.

Aussitôt les danseuses se levèrent pour former tour à tour les processions aux autels de Cybèle, les théories des Vestales entretenant le feu sacré, les défilés des courtisanes sous les portiques voués à l'Aphrodite, les cortèges des Panathénées. Toutes très belles, ces filles exhibaient avec une impudeur naïve la grâce de leurs attitudes et les trésors de leur féminité. L'orchestre jouait des airs d'une

douceur pénétrante et l'arome qui émanait des brûle-parfums se mariait à la musique pour aiguillonner mes sens et troubler ma raison.

A leur tour, les gladiateurs entrèrent en scène. Ils dansèrent l'enlèvement des Sabines. Les corps souples se débattirent aux bras des ravisseurs. Mais après une lutte où se révélèrent les musculatures viriles, les guerriers se virent aimés de leurs victimes et le pas joyeux des épousailles présagea les destinées de la Ville Eternelle.

Un entr'acte interrompit la fête ; j'en profitai pour examiner les invités. Sous leur accoutrement ancien, leurs figures restaient modernes. Un d'entre eux, de visage énergique et comme ravagé par la passion, n'écartait pas ses yeux de ma maîtresse. De temps à autre pourtant, le Sicilien m'accablait de coups d'œil furtifs où se lisait la jalousie la plus forcenée. J'en éprouvai autant de malaise que d'impatience et, saisissant avec ostentation la poignée de mon kandjar, je fis jouer la lame tranchante dans le fourreau, tout en fixant résolûment mon homme. Il fit une grimace épouvantable et détourna la tête en remuant les lèvres comme quelqu'un qui sacre à part soi. Un de ses voisins, s'étant aperçu de notre manège, lui mit la main sur l'épaule et se pencha à son oreille, cherchant sans doute à le calmer.

Un chant s'éleva sur ces entrefaites et j'oubliai cette scène rapide.

Une jeune fille d'une beauté divine, accompagnée d'un jeune garçon dont la perfection ne le cédait en rien à la sienne, occupaient à présent l'estrade. En même temps qu'ils chantaient avec un feu sans égal et une justesse de voix ravissante, ils prenaient des attitudes appropriées au

rythme de l'accompagnement. C'est ainsi qu'ils imitèrent la contrainte de deux jeunes gens de sexe différent qui se voient pour la première fois : blessés d'un amour mutuel, ils éprouvent une honte d'autant plus insurmontable que le sentiment qui les agite est impérieux. Puis, ils se firent de timides avances : leur duo exprima, en mariant leurs voix différentes mais assorties, la douceur sans égale des aveux ingénus. Ils en vinrent bientôt aux caresses, mais ce spectacle ralluma nos désirs. La main de Lady Victoria se crispait sur ma tête. Ils terminèrent enfin par une étreinte suprême et des esclaves couronnés de fleurs nous conduisirent à une salle où nous attendait un souper somptueux.

Je ferai grâce au lecteur des détails d'un festin digne de la décadence romaine : il n'a qu'à lire Pétrone ou tel écrivain de notre époque qui discourt sur les mœurs antiques mieux encore que les philosophes qui les ont étudiées sur le vif, pour se figurer ce que fut ce banquet. Qu'il me suffise de dire que tous les sens y étaient satisfaits à la fois, car la saveur des mets, la beauté du spectacle, la mollesse des lits où nous nous accoudions, les parfums répandus par les cassolettes, la délicieuse harmonie de la musique et des chants, formaient un ensemble qui transportait l'esprit tout en rassasiant la chair. Les breuvages les plus rares circulaient dans de fraîches amphores ; le fumet des viandes préparées avec des raffinements inouïs, enivrait comme le bouquet d'un vin capiteux et des piles de fruits, mêlées de gerbes de fleurs, rappelaient les largesses de Flore et de Pomone, en réveillant l'appétit par leurs teintes saines, l'amour par leurs émanations suaves.

Je partageais le lit de lady Victoria et buvais dans sa coupe. Elle avait dépouillé son peplon, ne gardant sur le corps qu'une tunique légère. Insensible aux regards dont tous les hommes l'accablaient, elle affichait sans contrainte le goût qui la travaillait pour ma personne. Ses baisers, ses caresses et son rire satisfait, me remplissaient de volupté en même temps que de gêne. Cet abandon exaspérait le jaloux Sicilien qui avait pris place en face de nous. Il ne touchait pas aux mets qu'on lui présentait; il ne porta pas une seule fois à ses lèvres sa coupe toujours pleine. Sur son visage j'aurais pu suivre la trace des tourments que le malheureux endurait, mais je détournais les yeux, honteux du spectacle que lady Shalesboro donnait de notre impatience amoureuse.

La conversation ne naissait point. Lady Victoria, absorbée dans sa passion, n'ouvrait la bouche que pour m'adresser des mots tendres ; quant à moi, il va de soi que je ne pouvais activer l'entretien. Les invités paraissaient frappés de stupeur par ce spectacle, bien que les entreprises auxquelles ils étaient eux-mêmes en butte de la part des danseuses, ne laissassent aucun doute en mon esprit sur la fréquence de pareilles orgies à bord de la *Dancing Girl*. " Il faut, me dis-je, qu'ils n'aient jamais vu ma maîtresse vraiment amoureuse ". Cette pensée chatouilla ma vaniteuse timidité, mais mon trouble s'en augmenta d'autant. La pente naturelle de mon inquiétude me fit voir en chacun des Siciliens un prédécesseur dans les bonnes grâce de mon hôtesse, mais une réflexion aggrava définitivement mon embarras. Il me passa en effet par la tête que lady Shalesboro se servait de moi pour aguicher un amant refroidi et prêt à se détacher

d'elle. Je voulus fuir : une force invincible me retint dans ce lit voluptueux. Le désir m'obsédait trop pour me laisser le libre exercice de ma volonté et j'éprouvai une joie amère à m'adresser à moi-même les plus fortes injures tout en continuant à frôler avec insistance le corps chaud qui s'offrait à mes attouchements.

N'y tenant plus, avec la sincérité et l'ardeur de la jeunesse, je suppliai lady Victoria de me dire si elle ne se faisait pas un jeu de m'animer de la sorte, si elle n'y mettait pas une coquetterie qui devait tourner à l'avantage d'un rival détesté, si, enfin, son intention était de me rendre heureux aussitôt que le lui permettraient les circonstances.

La belle Anglaise rit longtemps de ma naïveté et, passant son bras nu autour de mes épaules, elle me dit assez haut pour que tout les convives l'entendissent :

— Hiassim, ô jeune Persan, je t'aime parce que tu es beau comme un demi-dieu, mais surtout parce que tu es simple, oui vraiment, au contraire de tous ces débauchés assouvis avant l'âge. Sache que j'ignore ce qu'est la coquetterie, n'en ayant jamais eu besoin pour satisfaire mes caprices. Sache aussi, ô Hiassim, que les circonstances sont toujours à mes ordres, et non point moi aux leurs. Et pour te prouver, par Aphrodite, ce que j'avance, viens avec moi.

V.-M. Llona.

(A suivre.)

CHRONIQUE DE CAËRDAL

XV

FRANÇOIS VILLON

Je ris en pleurs.

Bonnes gens, qui l'irez sans doute voir pendre à Montfaucon, voyez le mauvais garçon se promener, ce soir, au Cimetière des Innocents. Vous riez, et il rit plus que vous. Vous buvez, et il boit. Il court la fille ; et peut-être, glissant un billet dans la main de la jeune voisine, il fait la bourse au bourgeois son père. Il est fertile en bons tours. Il passe entre la chaperonnière et son vieux mari, et il trouve moyen de baiser Jeannette aux lèvres ; même, il lui tire un peu la langue entre les dents. Il est connu pour poète, le bon folâtre ; mais beaucoup plus comme fameux écornifleur. Et toutefois, maître François n'est pas un ribleur ordinaire : il est savant, presque d'Église ; il sera peut-être docteur, ou grand juge, ou évêque, ou qui sait quoi ? En attendant, il fait le ribaud et l'espiègle.

Au Cimetière des Innocents, tout le monde tourne et tourne entre les tombes : c'est le jardin

de Paris, en ces vieux temps. On y va humer l'air frais. Ici, l'on chante et l'on s'amuse. On y danse même, on s'y poursuit ; on s'y pince et l'on se baise.

Cependant, jour même de juin n'est pas si long qu'il ne s'achève ; et le crépuscule vient, qui fait le lit pour la très chaude nuit.

Tous les vivants s'en vont souper, et quittent les morts qui sont là, depuis quinze cents ans, par millions et millions plus que par milliers. Là sont enfouis les quinze siècles de la Ville, toutes ces myriades de pauvres gens, qui ont bien ri, eux aussi, on ne sait plus quand. Et s'ils avaient des yeux encore, ils verraient leurs enfants, cette foule qu'ils portent, qui les a quittés pour se mettre à table, pour dormir tout à l'heure et pour se caresser d'amour, jusqu'à demain, où ce sera leur tour d'être couchés là-dessous, tout servis à la table des vers, bien accotés les uns aux autres, tête à tête et riant de terreur ou de mortel dépit.

Ils sont sortis du cimetière, pour quelques jours ou quelques saisons, ne pensant pas à la longue visite, qu'on fait les pieds devant. Mais lui, le mauvais garçon, le pauvre écolier, François Villon demeure. Le Charnier des Innocents est son oratoire, sa taverne de sagesse, son Louvre, sa grand'salle de réunion. Les tombes fraîches se pressent sous ses pas, tête queue, tête bêche, les cent mille brebis qui dorment contre terre, blêmes et tondues. Et pas une ne rêve.

Quatre galeries font le tour du jardin, à plus d'un étage. Et sous les arcs, les foules défuntes et les millions de jours qui furent le peuple de Paris, font des montagnes de débris. Les derniers venus sont encore des squelettes ; mais comme dans la forêt les plus basses branches tombent en miettes et se confondent avec les feuilles mortes, sous les pantins d'hommes, c'est une carrière d'ossements disjoints, tout un sable jauni, où les cailloux furent vivants, le tibia dans le vomer, le fémur dans la bouche, les dents dans l'ischion, les tarses et les carpes dans la sébille iliaque, et les beaux osselets du cou pour jouer, la nuit, quand la peine et l'oubli font leur partie sur un tapis de funérailles.

Voilà pourtant le corps suave des jeunes femmes ; et le père très bon qui a vieilli dans le travail, pour nourrir la maison ; et la très douce mère, qui a porté ses petits dans ce ventre qui souffre et qui, le premier, pourrit. Voilà les frères et les sœurs. Voilà les amants enivrés pour qui le monde n'est point monde, sinon la bouche qu'ils pressent et les yeux qu'ils chérissent. Où sont les lèvres de l'amour ? Où la forte main de l'homme, qui donne, qui accueille et qui redresse ? Où le sein de la mère ? et la joue des enfants, comme la première pomme rouge entre les feuilles, et la rieuse Aubépine ?

Villon, ce fils de fée, il va et vient dans les galeries. Il convoque par devers lui ce peuple des

peuples : ceux qui furent et ceux qui sont, certes bien égaux et pareils dans leurs os. Là, les filles folles ; et les rois, et les reines ; et les riches, toujours avares ; et les pauvres, toujours avides ; et les magistrats qui jugent, et qui trichent toujours avec le juste ; et les violents qui font le mal, et les faibles qui le subissent. Et les poètes, puisqu'il en est enfin, qui sont tout, à la fois, violents et faibles, riches et pauvres, reines et rois ; et même juges, quand la manie les prend.

La mort en tout, et partout, et elle seule. C'est ici que Villon apprend à lire, et qu'il raille. Ici, il pleure. Son école est ici, et son église. Puis, soudain, pensant aux soucis et aux larmes de sa vieille femme de mère, la pauvrette, qui ne sait rien que bien aimer et prier Notre Dame, pour soi-même et son fils, en grande peur de l'enfer bouillant, et en vive espérance du doux paradis, il frémit, et ses yeux se brouillent ; et lui aussi, François Villon, plus que douteur, esprit qui nie, il se tourne vers Jésus et la Vierge, perdu s'il ne les craint, perdu s'il ne les croit, et par trop mort dans cette vie horrible et délicieuse, où vivre est rêve vain, et l'universelle mort le réveil éternel sur le bord de l'abîme prédit.

Mais quoi, pauvre âme d'homme ? Plus la mort t'environne et t'assiège, plus le désir de la vie te presse. Et l'amour t'aiguillonne.

La volupté est le lit du rêve, si tout est rêve. Et l'ardent désir se lève de la tristesse, comme la lune sort de la nuit pluvieuse. Et le pauvre Villon, d'un élan que rien ne modère, quittant sa pleine eau de la mort, nage à cœur joie vers l'enchantement de vivre, le vin, les dés, les filles, les lippées à la taverne, l'ivresse, et toujours la plus folle, le délice qui est au cher corps des femmes comme le jus parfumé de tout l'été à la pulpe des pêches.

§

A quelques jours près, et peut-être le jour même où les Anglais brûlèrent Jehanne, la bonne Lorraine, à Rouen, François Villon naissait à Paris, près Pontoise.

Ses parents étaient pauvres. Sa bonne mère toute simple, pieuse et sans lettres. La famille était de petite bourgeoisie. Il a été élevé par un maître en droit canon, le bon prêtre Guillaume de Villon, " son plus que père. " Il a pris ses grades jusqu'à maître ès arts. Il aurait pu faire un docteur, un homme de loi ou d'Église. Mais le plus écolier des écoliers, en un temps d'anarchie générale, où la sédition était continuelle à Paris, et le pays latin un chaos dans le chaos, Villon a vécu follement, sans frein ni règles, toujours aux tavernes, avec les turbulents, les escrocs et les filles.

Il a volé ; il a été ruffian ; il a pris rang dans la

pègre. Il a connu les Coquillards, la plus fameuse troupe de ce siècle, en fait de ribauds, de voleurs et de mauvais larrons. A Paris et en province, il a été de la bande.

Il est condamné deux ou trois fois à mort. Il passe des mois au cachot, sur la paille, dans les prisons de Meung-sur-Loire et de Paris. La potence le guette, où il a vu hisser plusieurs de ses amis. A trente-trois ans, il disparaît, qu'il soit mort de maladie, qu'il ait fait retraite, ou autrement.

Plus près de nous que pas un autre, Villon n'est sorti de la légende que pour nous. Les trois derniers siècles ont pu le lire : ils ne l'ont pas senti. Il fallait un monde qui meurt, et le désordre universel pour nous le rendre : alors, l'individu a toute sa force. Comme nous au milieu d'un genre humain qui se déchire pour faire peau neuve, Villon a poussé dans l'agonie du moyen âge, entre les bras d'une France demi morte, qui se préparait dans les convulsions à ressusciter sous une forme nouvelle.

Enfin, il a fallu Verlaine. Le Pauvre Lélian, né comme Villon, à la même heure du siècle, lui a succédé de toutes les manières, puisqu'il semble avoir commencé sa vraie vie de poëte vagabond et sacré, à l'âge où Villon termina la sienne. Et, en vérité, c'est bien selon cet ordre qu'ils se succèdent. Villon est un Verlaine, bien plus mâle et plus vert, qui s'en va, tout jeune homme, à

trente ans ; tandis que Verlaine, bien plus tendre et plus défait, errant dans les parcs de l'automne pluvieuse, et pleurant sous le porche de l'église, est un Villon de la trentième année à la cinquantième.

§

DE LA POÉSIE

Villon est le premier poëte à la moderne : le premier où l'on reconnaisse l'âme du poëte étonnant, tel que la France l'a conçu, tel que Paris l'a créé, tel qu'il est resté, et tel qu'il devait être depuis maître François. Les étrangers n'arrivent pas à le comprendre, si leur entendement ne s'est pas éclairé de la lumière antique.

Ailleurs, le pur sentiment fait le poëte, l'amour ou la haine, la prière ou l'invective. Ici, la passion qui roule comme une marée ; ou bien l'homme qui se perd dans la nature, sans autre élan que de s'y prêter. Là, celui qui décrit les objets, comme s'il faisait un inventaire, ou qu'ils fussent distincts de lui, et qu'il voulût en fournir la preuve. Ou encore, l'imagination toute puissante, qui s'efface des sentiments et des êtres, pour les reformer à sa propre image, sans même s'en douter.

Mais Villon n'est pas dupe. Non seulement il voit : il sait qu'il voit. Il se penche sur lui-même par vocation, sans le vouloir, sans y tâcher. Sa passion est celle là, et voilà tout. Bien plus, sa

maîtresse passion est de les comprendre toutes, même les plus secrètes, de les saisir par l'esprit, et de les renouveler ainsi pour son plaisir et son tourment. Comme il bouffonne avec génie, il avait l'étoffe d'un grand poëte comique.

Voulant se connaître, tantôt il se possède à fond ; tantôt il s'égare : mais toujours il s'interroge et se prend à partie. Ce que les Grecs ont fait pour les actions et les objets, le poëte de France l'a fait pour soi-même et pour la vie intérieure. Même les plus païens, il n'est grand poëte, en France, qui ne soit chrétien, si l'essence de l'âme chrétienne est le regard intérieur, la confession des sentiments, les colloques de l'amour et du péché. J'appelle grand poëte, celui qui a un chant. L'éloquence n'est pas le chant.

Le poëte de France, à la Villon, est réaliste quoi qu'il en ait. La rhétorique seule vient à bout de la réalité. Je hais à ce point les orateurs, en vers ou en prose, que je n'y veux même pas penser. Les seuls vers de Villon, qui ne soient pas dignes de lui, sont un essai à l'éloquence. Pareillement, ce ton odieux a faussé deux ou trois fois les orgues de Baudelaire et la viole de Verlaine.

Ici, le cœur n'est jamais tout à fait la victime de l'esprit, ni son tyran. Ici, l'esprit n'est jamais tout à fait le jouet du cœur. Dans les ténèbres les plus noires, dans le plus rouge égarement des passions, une lueur veille : le fond clair de l'intelligence. Et

sur les ruines les plus funestes de la pensée, dans les plus cruels décombres de l'analyse, le cœur demeure vif, capable de jeu, capable de plaisir, capable d'espoir passionné.

La conscience est le fond de cette étrange poësie, que les autres peuples ont eu tant de peine à entendre ; tôt ou tard, ils y viendront pourtant. La conscience, et comme il sied à des hommes, la conscience qui se torture : le débat du corps et du cœur, comme dit Villon ; et l'esprit jugeant, tantôt en juge cruel qui raille, tantôt en père pitoyable : c'est la grande poësie de France, unique au monde par la vertu pensante, jusque dans l'abandon de toute pensée. Ce reste d'âme dans les ruines, c'est de là que s'élève ce ton humain et sans morgue, cette indulgence profonde qui préfère, peut-être, aux vertus médiocres les crimes chauds et les suprêmes péchés. Fors les rhéteurs, si nombreux d'ailleurs en français, les beaux poëtes de France sont les pénitents de l'humanité.

Ils ne craignent donc rien. Ils osent peindre ce qu'ils voient. Ils osent confesser ce qu'ils sentent. On ne le leur pardonne pas. Et parce qu'ils sont vrais, qui est la seule morale, on les dit sans morale.

Voilà le poëte français. L'intelligence mène toute la tête ; et le branle des sens, les bonds du cœur, les lèvres et les yeux, si libres qu'ils soient, et quelque licence qu'ils se donnent, tout est là

dessous, comme les chevaux de l'attelage sous les rênes : le front porte pensée ; l'esprit tient les brides même aux sentiments les plus débridés. Enfin, jamais l'intelligence n'est muette.

Les émotions de Villon sont violentes et profondes. Mais elles ne le privent pas de raison, si elles le privent de volonté. Elles ne l'aveuglent pas, même si elles l'atterrent. Elles peuvent le perdre, mais non pas le tromper. Son esprit est si perçant, qu'il passe au travers de sa passion. Ce qu'il ne sait pas, il le devine. Une si bonne tête, ha, ne me la hissez pas au bec des corbeaux.

Sa mémoire, qui retient les formes avec fidélité, les transmet toutes à la faculté qui discerne, et qui est impatiente de connaître. Si le Dieu est intelligence, il a son beau jardin en terre, au royaume de France ; et maître François est de ses petits jardiniers.

Qui, avant lui, Dante seul excepté, a dominé la vie comme Villon ? N'en fait-on pas une sorte d'enfant ? Mais, au contraire, tous les poëtes semblent puérils, qui l'ont précédé, et la plupart de ceux qui l'ont suivi.

Il domine sur les malheurs de sa vie. Et le plus fort, c'est qu'il règne sur cette vie mauvaise en s'y livrant, en s'y noyant. Il se perd, mais non à son insu. Il se juge, comme s'il n'était pas question de lui. Tel est le pouvoir de l'intelligence.

Villon est sans pareil pour l'épreuve qu'il a faite de ses crimes. C'est la racine de cette cruelle mélancholie, qui est comme le fond du cercueil où il se couche, pour chanter sa misère, riant sourdement sur la basse des glas, et d'où il se dresse pour lâcher ses facéties. Or, c'est lui même, et lui seul, qui soulève le couvercle.

De là, qu'il voit tout en peinture, et tout peut être sur les murs du charnier, lui même et son destin, les grandeurs du passé, les puissances du présent, les hasards et les vicissitudes. Il hausse les épaules ; il rit, il semble se plaire aux bons mots, et aux tours de bateleur ; mais il place toutes gens à leur rang, dans la danse macabre, et toutes choses.

Gai pourtant, gai merle de Paris, en dépit de ce vaste front, parce que le vin est bon, et friandes les repues franches, parce que la chair est suave des folles femmes, Villon pare la morne ronde en carnaval, et à tous ces morts il met un masque.

§

Le sincère Villon. Si vrai même, que personne ne le fut jamais comme lui. Plutôt que fourbe, il est cynique.

Le génie de Villon est la clairvoyance. Il est admirable pour voir soi-même et les autres ; surprenant ensuite, pour peindre ce qu'il voit. Avant Baudelaire,

il est le plus réaliste et le plus confident des poëtes.

Comme il se connaît, lui qui s'inquiète toujours de se connaître ! Et la preuve, qu'il dit : " Je ne me connais pas. " Son doute sur lui-même est à la racine de sa double nature. Tout ce qu'il tente contre les autres, il l'achève contre lui. Ses mots sont vrais ; et plus qu'il n'est ordinaire aux poëtes. Il n'accommode pas la vérité à l'opinion qu'il veut donner de soi : il ne s'en fait pas une parure. Il n'avoue pas une faiblesse, pour s'orner de cent vertus. Sa misère, ses péchés ; ses besoins, ses amours patibulaires ; ses plaisirs prostitués, son repentir et ses rechutes ; ses chaudes lippées dans la fange, et toujours sans vergogne ; ses terreurs et ses sueurs froides, tout le mal qu'on peut dire de lui, c'est de lui qu'on le sait. Il ne s'épargne pas.

D'où vient le charme unique de Villon ? Il est la rose parlante de sa sincérité, l'ail dur et le coquelicot aussi. Sa langue n'est pas la plus belle de France ; et elle plaît, comme si elle avait plus de beauté qu'une autre. Il n'a pas d'images éclatantes ; il n'en a presque pas du tout. Il ne fait rien de la nature. Pour lui, il n'est paysage que de la ville. Le cimetière est sa campagne ; ses couchers de soleil, les rixes dans la rue.

Cette langue plaît par la saveur incroyable du mot à côté du mot. Et le mot jaillit de la chose, comme source du rocher sous bois. La courte phrase est un mets simple, de qualité parfaite,

assaisonné de parfaites épices. Toute la bouche en est enchantée. Le palais se parfume. La saveur se répand dans toute la tête. On goûte ce qu'il dit. On l'a, on le sent avec lui : on y est.

§

DE LA LUXURE

S'ils n'ayment fors que pour l'argent,
On ne les ayme que pour l'eure.

Et m'eust il fait les rains trayner,
S'il m'eust dit que je le baisasse...

Mais que ce jeune bacheler
Laissast ces jeunes bacheletes ?
Non ! et le deust on vif brusler.

Faulse beauté qui tant me couste chier,
Charme felon, la mort d'ung povre cuer,...

Et nu à nu, pour mieulx des corps s'aisier...
Tout aux tavernes et aux filles...
Pas ne le dy pour vous le reprouchier...
Car en amours mourut martir,
Où mieulx te plaist qu'onneur ceste meschance.

Villon, le premier aussi, me semble avoir connu l'extrême dépit de la luxure. Elle est ce qui déçoit le plus, en ne cessant jamais de séduire.

Où commence la luxure ? et qu'est-ce enfin ?

Innocente comme le plaisir, mais moins heu-

reuse, la luxure est l'inquiétude passionnée des sens, et l'ardente recherche d'une satisfaction qui fuit toujours plus lointaine, si même elle n'est pas inaccessible. Elle est le luxe des puissances charnelles, leur propre cruauté et leur noir ennui. La luxure est la part de l'esprit dans la volupté, et la folie de l'imagination amoureuse.

Combien d'amants se sont promis la luxure, qui ne peuvent même pas s'assurer un peu de vrai plaisir. Les luxurieux sont rares, qui ne le sont pas seulement d'intention. Et comme ils manquent au propos pour lequel ils vivent, ils sont en faute, étant en défaut, et se sentent coupables. Leur péché n'est point tant de luxure, que de n'y pas suffire. Et ils sont damnés, non moins que l'avare mourant de faim et de froid, une nuit d'hiver, sur son fumier d'or.

Le commun peuple qui s'indigne contre la luxure serait frappé d'étonnement, s'ils entraient dans l'âme luxurieuse du poëte. Ils la verraient dévorée de désir, et vouée aux délices comme aux tortures de l'imagination. Ha, belles victimes sans repos, de Villon à Baudelaire et à Verlaine. Je crois les grands artistes capables de tout, comme on dit ; et surtout de se vaincre ; mais non pas tous, ni en tout temps. Et enfin, leur curiosité est insatiable, même quand ils refusent de la satisfaire.

Tous les vrais artistes, ou à peu près, sont

doués de luxure ; ou atteints, si l'on veut. Je ne le dis pas pour les en vanter. Ni pour leur en faire reproche.

C'est pourquoi on incrimine volontiers leurs mœurs. Elles sont toujours un peu suspectes. On y soupçonne telles violences ou tels détours de l'instinct, qui sont les fureurs de l'imagination. Et l'on cherche ce qui pourrait bien être dit contre eux, quand il n'y a rien à en dire.

Mais la luxure se parle cruellement à elle-même, sans remuer les lèvres. Et plus il est silencieux, plus son péché est intarissable en postulations secrètes, en paroles intérieures. Car la luxure est toute pleine de remords. Et l'ironie n'est pas plus forte, dans Villon, que n'est partout présente la repentance.

Sans remords, il n'est pas de vraie luxure. Elle porte avec elle une supplication de Psyché, noyée dans les maléfices du désir.

Le remords charnel est la forme suprême du regret : non pas le repentir tout à fait ; mais le désespoir de manquer son rêve nourrit un regret terrible.

Il est si propre à la luxure, qu'elle ne se conçoit pas sans lui. Et telle est sa tristesse. Car si la luxure pouvait être satisfaite, elle ne serait que l'habitude du plaisir, ce boueux si content du pavé et de toutes les rognures qu'il y pêche. Or, la luxure est le recours de l'imagination contre toute

habitude. La luxure est d'abord l'appétit que l'habitude dégoûte.

Tout poëte, tout artiste, en son temps de luxure, fait oraison :

" Seigneur, vous voyez la fureur de mon péché, et si j'en souffre.

" J'y suis lié, comme la femme du sultan nouée au chat et à la vipère, dans le sac qu'on jette au Bosphore. J'en suis torturé, jusqu'à ce que je meure, comme le scorpion, qui fait l'anneau avec la scorpionne, pour qu'elle le dévore ; comme les chiens cordés l'un à l'autre par le roide désir, et qui gémissent de ne pouvoir plus se séparer ; ou comme le prince des abeilles, qui expire dans le corps de sa reine enivrante et fécondée.

" Sinon vous, Seigneur, rien ne peut m'arracher à cette prise profonde. Rien ne peut me sauver. Et nul ne peut rompre que vous, Seigneur, cette attache cruelle. "

Quelle que soit sa repentance, Villon bondit sur le premier espoir qu'il rencontre ; et il se prend à rire. Il fait la cabriole devant le gibet, et le pied de nez au bourreau. La raillerie est sa luxure spirituelle, non moins vive que l'autre. A deux doigts de la hart, il lègue aux aveugles des Quinze Vingts ses grandes lunettes, sans l'étui, pour qu'ils séparent, dans le cimetière, " les gens

de bien des déshonnestes." Il a horreur de la mort, mais il lui fait la nique. Il faut qu'il se moque, il faut qu'il beffle sa terreur même, et même sa chère vie. Passant de la mort à la volupté, sans cesse, et sans lassitude du désir à l'effroi, ayant celle-là, il a toutes les luxures.

C'est de quoi il est mort, sauvé d'être pendu.

Plus noir que mûre, plus maigre que chimère.

Les yeux vifs comme émerillon. Tout brun, tout sec. Agile et prompt à la fuite, quand il faut ; lent, quand il peut, et plein de nonchaloir. Un petit homme au regard perçant, dans une orbite creuse. Le poil rare, et de bonne heure le front chauve. Il portait volontiers la tonsure, ne perdant rien à passer pour un clerc. Çà et là, dans ses prisons, on lui faisait la tête rase, chef, barbe et sourcil, comme un navet qu'on râpe.

Un grand crâne tondu, un front haut et nu ; la figure longue et hâve ; ni joues ni lèvres. Des os durs sous une peau tendue, un vrai cuir de grande route, rôti par le soleil, tanné par le vent et les pluies. L'air équivoque de ceux qui toujours se cachent, ayant souvent quelque chose à cacher. Mais non pas les façons louches, ni l'œil fuyant qu'on veut dire. Villon est bien plutôt insolent. Même cauteleux, ce sourire en coin n'est pas timide : il enfonce l'ironie, et il provoque. Maître François est poli, s'il lui plaît, il est courtois. Il a

haute mine, pour un voleur ; et même pour un prince. Baissât-il la tête, il n'est pas si humble qu'il semble : l'orgueil de l'esprit brille là-dessous, et peut-être le feu du poëte.

Rieur de toute risée, et vite aux pleurs ; très dur à tous les maux de misère, et tendre comme une femme à la peur, aux coups, aux cachots, aux supplices. Il a une forte santé de pèlerin, que n'a pas usée la débauche ni la prison. Tout plaisir lui plaît et l'appelle. Il aime tout ce que la fortune donne, et qu'il n'a pas : il le prend.

Maigre, maigre ! Tous les petits parisiens furent maigres en ce temps là : et ceux qui ne devinrent pas chanoines, le restèrent. C'est le temps, où les loups entraient dans Paris et mangeaient des enfants entre Vincennes et la Bastille.

Maigre, fort maigre. Il a eu faim, bien des jours durant et des semaines, au pain sec et à l'eau crue ; il a tâté des basses fosses ; on lui a ferré les pieds dans un cep. On lui a fait boire bien de l'eau, à l'entonnoir de la question, pauvre Villon, lui, si bon buveur de vin morillon : et il le préfère d'Anjou et de Bourgogne.

De l'argent ! de l'argent ! il lui faut de l'argent.

On vole comme on joue. Et on joue pour gagner de l'argent. Villon est joueur à perdre son âme, jusqu'à jouer sa mie. Un jour, il a laissé ses braies en gage. Il friponne pour faire la fête. Il est

le pauvre qui veut avoir sa part de liesse. On ne fut jamais si peu stoïque ; on ne s'en soucia jamais moins. Le viveur, ou l'homme à la mode, l'est-il davantage sur le boulevard ?

Vous ne me ferez pas croire que la Grosse Margot soit d'une espèce si rare dans les palais et les hôtels des riches. Tout infâme qu'elle est, la Grosse Margot a des vertus que vos maudites vertus de la Cinquième Avenue n'ont pas, et moins encore si elles étaient jetées à la rue, réduites à leur corps sans chemise. A vos femmes de maudisson, il ne manque un peu que l'enseigne. La Grosse Margot paie de sa personne.

Il lui faut de l'argent, à ce Villon. A vous aussi.

Pour en avoir, vous ne volez, ni ne pillez ? Tant mieux pour vous : c'est que vous en avez. Vous ne ruffiannez point ? Voire.

Mais il tue ? — La belle affaire : c'est ce que vous ne feriez pas. D'ailleurs, il ne tue pas, ce qui s'appelle tuer : il se défend. Il se bat ; il rend les coups. Il ne veut pas qu'on lui dérobe sous le bras gauche sa mie, ni sa vie.

§

Une profonde connaissance de la vie fait la raillerie de Villon si profonde : connaissance qu'ont seuls les pauvres, quand la pauvreté n'a pas détruit les forces spirituelles, comme il arrive si souvent.

Les hommes à conscience ou à imagination criminelle savent ce que les esprits paisibles ne soupçonnent pas. Les poëtes sont du petit nombre, qui visite les abîmes, ou qui rêve d'y descendre.

Tout bien et plein de mal, tout mal et plein de bien, amer et doux, repris de justice et sans méchanceté pourtant, assassin et sans violence, Villon se fiche de tout.

Une dérision passionnée de la vie l'emporte ; et un amour infatigable de vivre anime sa dérision.

Sa propre passion doit lui paraître dérisoire. Mais l'ironie ne réussit pas à la détruire. Elle a plus de force que d'âcreté. Villon est un jeune homme : il l'aurait fallu voir à cinquante ans.

Il ne croit à rien, selon l'ordre et les lois du monde. Mais il peut croire à tout, selon son propre sentiment.

Cependant la vanité universelle et l'universel hasard le font amèrement sourire. Sa dérision s'y retrempe. Il se voit lui-même dans le néant, à force de voir le néant du monde. Nihiliste achevé, sa malice parisienne le porte à s'en gausser, même dans le désespoir. Il a tant d'esprit, que l'horreur de la vie le cède aux ridicules ; la raillerie l'attache au plaisir, loin de l'en détourner. Pour rire au cimetière, il n'attend pas d'y être forcé, là-dessous. Villon, souvent, c'est Yorick à Paris.

L'erreur emporte les hommes çà et là, comme

le vent les feuilles. La pauvreté est la source de toute injustice. Elle fait la faiblesse ; le mal s'en suit, avec le crime. Elle tue même l'amour.

La jeunesse perdue, l'occasion unique du bonheur, un souffle, un vol, un peu de sable qui s'éparpille. Et pourquoi ? On ne sait même pas comment. Et toujours la mort, partout et pour tous. Où sont les belles amoureuses ? Où sont les amants ? Où les grands de la terre ? Où les petits? Où vais-je moi-même, dit et redit Villon ? La mort fait la même réponse à toute question. Et l'horreur de toute question, c'est que, moins celle-là, il n'y a pas de réponse. Moi seul pour moi, pense Villon; et ce n'est rien. Il considère la nullité universelle avec une sérénité mêlée de terreur, et fort étrange. Il s'y plonge, comme pour éprouver toute sa faiblesse, la folie et la méchanceté des hommes. Mais les connaître ainsi, c'est pardonner. De là, cette tristesse et cette moquerie aiguës, et cette indulgence sans limites. Il n'y a rien de plus terrible, parfois, que l'indulgence de l'esprit qui nie, si ce n'est l'indulgence d'une âme tout intelligente. Villon conclut à la mort comme à la réalité unique, et à la volupté, ici bas, comme paradis.

Il croit donc à son malheur, plus qu'à son indignité. Il ne se sent pas si coupable, sinon contre soi-même. Et puis enfin, il va mourir ; et qui lui vient à l'aide ? Or, criminel si l'on veut, condamné,

misérable, il n'oublie pas Jésus, qui est pourtant contre les puissants, contre le riche et les heureux.

Villon n'est pas grand poëte par la splendeur des images, ni par l'invention du poëme. Mais il l'est par la profondeur du sentiment. Il a mis une force admirable dans l'expression de deux ou trois sentiments éternels. Il s'y est jeté tout entier, comme la fille du fondeur chinois dans le métal en fusion, pour fondre son propre sang et donner sa propre voix au son unique de la cloche.

Il signe affreusement de son nom l'envoi de sa ballade à Margot. Le rire de l'écolier cynique ne donne pas le change sur le fond ténébreux de sa pensée : elle tient le milieu entre Dieu secret et l'atroce nullité du monde. Toute l'ignominie du néant est à l'enseigne de la fille, dans ce lit où tous les hommes passent, comme la Seine entre ses deux rives, se flattant d'y contenter leur amour de la vie.

L'ung vault l'autre.
Ordure amons, ordure nous assuit ;
Nous deffuyons onneur, il nous deffuit,
En ce bordeau où tenons nostre estat.

Et pour moi, je sais bien qui Villon met au bordeau : c'est la vie.

Où aller enfin, à travers ce charnier ? et à qui recourir, si Dieu ne demeurait pas la seule espérance?

Oui, dans ce néant sans bornes et sans exception,

Dieu seul nous reste, et Notre Dame à mi-chemin. Tout comme sa mère, la pauvre femme, Villon ne se connaît pas d'autre refuge, pas d'autre asyle, ni d'autre forteresse, que la Vierge, " Nostre Maistresse". Se moquant des prêtres, il ne tourne pas l'Église en ridicule : il se garde d'elle, craintif et narquois, prudent et docile, ambigu et retrait. Il est religieux désespérément.

Mais il l'est de la bonne manière : cette magnifique intelligence abdique. Sans perdre une once de son poids, elle se retire devant le cœur enfant. Voilà par où Villon est si moderne. Il mord comme l'eau forte dans les pensées du néant. Le poëte est alors, à mon gré, l'homme par excellence : celui qui pénètre, entre tous, la condition de tous ; qui en pâtit pour tous, puisqu'entre tous il en a passionnément conscience. Et sa charité fleurit de ses transes égoïstes. Le " povre petit escollier " a pitié de tous les pauvres, comme lui. Il oublie l'indulgence terrible, que la vue du néant lui inspire ; ou plutôt, il en réserve la rare tendresse à tous ces petits que la misère foule et que le mal atterre. Il a compassion des malades et des captifs, des suppliciés et des filles. Il ne rit pas cruellement de la potence ni de l'hôpital. Il réclame, au nom de Dieu, qu'on pense un peu à lui. Il a pitié de soi, sans vanité et sans complaisance : ce regard pour soi-même est ce qu'on peut concevoir de plus juste et de plus vrai : soi, le pauvre que l'on connaît le

mieux. Et, au bout du compte, dans cette mort où il est déjà jusqu'au cou, criant à toutes gens merci, il implore une douce pensée, et c'est le repos perpétuel qu'il demande. Mais certes tous les amants de la vie, tous ceux qui savent ce qu'il en coûte de vivre sans compter, qui ont versé des trésors dans une heure, et de tout leur bonheur nourri les avides instants d'une chère folie, ceux-là diront toujours plus d'un verset et plus d'un psaume pour l'âme du pauvre petit écolier, qui fut nommé François Villon.

LE POVRE VILLON

Au Charnier des Innocents,
Dans l'éternel tourbillon
Où roule toute la terre,
Où tout s'en va pourrissant,
Feuilles et fruits, fils et mère,
Tu dors, ô pauvre Villon :
C'est toi le plus innocent.

Les chats fourrés glapissant,
Sorbonne, ce corbillon
D'ânes et d'oies tant altières,
Les sots mîtrés, ni les cent
Vertus, ni les cent vipères
Ne te feront plus misère :
C'est toi le plus innocent.

Tous ceux qui furent paissant
Un quignon de vie amère
Dans les pleurs et la misère,
Le cul nu, en guenillons,
Te chantent avec ta mère :
Dors bien, mon pauvre Villon,
C'est toi le plus innocent.

Plus gras et plus pourrissant
Dans leurs hautains pavillons,
Les rois sont au cimetière ;
Leur chair pue et leur chef sent.
Bonne nuit et bonne terre,
Dors bien, mon pauvre Villon :
C'est toi le plus innocent.

Princes de l'or et du sang,
Ici, au commun sillon,
Vos Louvres n'ont plus de pierres ;
Le moindre est le plus puissant :
Plus que vous, il dure en terre !
Dors bien, o pauvre Villon :
C'est toi le plus innocent.

André Suarès.

Je dirai bientôt comment Villon vient de trouver son peintre en Bernard Naudin.

LE ROMAN

Francis de Miomandre.

"Je n'aime pas insister..."
(*L'Ingénu*)

Mes enfants ont trouvé dans leur soulier de Noël un superbe volume cartonné, colorié. Tout un petit monde l'habite, dont la pantomime endiablée remplit les pages. C'est l'*Histoire de Pierre Pons pantin de feutre* [1], par Francis de Miomandre.

Nous le connaissions déjà, ce Pierre Pons, pour l'avoir entrevu dans *Le Vent et la Poussière* [2], ainsi que dans la fameuse *Digression Peacockienne* [3], du même auteur. Et ceux qui fréquentent chez M. de Miomandre se vantaient d'avoir salué l'étrange *homunculus* siégeant, dans une attitude majestueuse, sur le divan du petit salon qui est son royaume. Il existait donc bien. Mais ce n'était encore qu'une silhouette de second plan, qu'une personnalité latente. Elle achève aujourd'hui de prendre vie ; et nous voici initiés à son caractère, à ses mœurs, à ses amours et à ses épreuves. Je ne pense pas, au surplus, que pour faire de Pierre Pons un être tout à fait vivant, de ce pantin de feutre le héros authentique d'un roman d'aventures, Francis de Miomandre ait dû se forcer beaucoup, lui qui naguère montra qu'il avait l'ouïe fine et l'intelligence subtile au point de

[1] Arthème Fayard et Cie, Editeurs.
[2] Calmann-Lévy.
[3] 50 exemplaires hors commerce, pour *Les Amis d'Edouard*.

recueillir et consigner par écrit les souvenirs autobiographiques d'une tortue nommée *Gazelle* [1].

Pour l'esprit heureux qui, docilement, se prête aux apparences, il n'est point de chimère, en ce monde irréel ; une observation légère se marie sans effort au sentiment du merveilleux ; et la vérité ne s'anime que touchée par la fantaisie. Pour qui se défend " d'insister " et n'a même pas à s'en défendre, mais va parmi les prestiges avec des yeux sans expérience, avec une âme sans passé, toutes choses ont même attrait naïf, toutes les voix de l'univers font un murmure égal. Toutes lui demandent audience et réclament son étonnement furtif. Si, mieux initié aux secrètes pulsations que le géant Fine-Oreille — lequel entendait le blé pousser — Francis de Miomandre perçoit, sous leur enveloppe de porcelaine, de métal ou de bois tourné, l'animation fantastique des bibelots, ce n'est pas qu'il soit plus que nous penché vers eux, ni qu'il leur prête plus d'attention ; mais rien ne l'occupe assez exclusivement pour le rendre sourd même à l'appel d'un souffle d'air ; rien ne le dirige assez roidement pour qu'à tout instant il ne dévie et ne muse aux plus dérisoires accidents du chemin. Promeneur égaré dans son propre jardin, le voici qui s'émerveille, comme d'un miracle, de découvrir au printemps les fleurettes qui, chaque printemps, émaillent la pelouse où, depuis l'enfance, il s'ébat. Et le bouquet qu'il en compose est toujours "le plus beau bouquet" ; comme le dernier visage apparu dans sa vie est toujours le plus merveilleux des visages. L'expression d'une femme amoureuse, ou celle de la poupée Yorisaka avec sa figure " ronde, blanche, tout en fossettes ", l'une ou l'autre, c'est pour lui : "encore une apparence du monde" qu'il s'apprête à chérir. Sa guenon Sada et sa tortue familière lui parlent en leur langue. Il les comprend. Bien plus : les accessoires de ses activités quotidiennes, également

[1] Edition des Bibliophiles Fantaisistes, chez Dorbon aîné.

individuels à ses yeux, également choyés — j'allais dire : respectés — ce sont de petites personnes avec lesquelles il entretient commerce intime. Et ne voyez point là d'affectation. Le sentiment qu'il leur voue est tout à fait simple, absolument sincère. De ses relations avec les bêtes et les choses, Francis de Miomandre tire presque autant de plaisir et d'émotion que de ses rapports avec les hommes. Est-ce à dire qu'il ne demande pas aux hommes beaucoup plus qu'il n'exige des choses et des bêtes ? Est-ce à dire que ce peu de réalité spirituelle qu'il fait descendre sur d'humbles objets sans regard ou sans voix, c'est presque autant qu'il en sait faire monter jusqu'au regard de l'homme, du fond de son âme, et qu'il en surprend dans sa voix, quand il l'interroge ? " Il me plaît — a-t-il écrit quelque part [1] — de considérer les personnages, les tout petits personnages de mon roman comme des grains de poussière, — oh ! des grains de poussière pensants, — menés, soulevés, réunis, éparpillés par les vents : folies, passions, circonstances, — *circonstances surtout* — qui soufflent des quatre coins de leur univers. " Miomandre tient pour réel tout ce qui amuse sa pensée, pour beau tout ce qui flatte ses yeux, pour sensible tout ce qui l'émeut. Or tout l'émeut. C'est-à-dire que tout le distrait.

" Ce qu'il lui faut, c'est dériver dans un tourbillon de formes, chaque jour nouvelles, c'est rire avec la joie du monde, c'est tirer du plaisir de vivre toute la noblesse qu'il contient, toute la sagesse qui lui est essentielle comme le germe de l'arbre au secret du fruit délicieux. C'est exister sans souci du lendemain, s'en remettant pour l'au-delà aux grandes forces qui l'ont jeté ici et, après tout, ne peuvent lui vouloir de mal. C'est flotter, léger, inconsistant, comme le liège, mais comme lui jamais au fond des eaux " [2] Patrice de Céreste, dans l'*Ingénu*,

1 *Le Vent et la Poussière*. Introduction.

2 *L'Ingénu* (p. 7-8). Calmann-Lévy éditeurs.

s'exprime ainsi : " Mon rêve serait de vivre dans ma voiture, et d'aller de-ci de-là, consolant une infortune, caressant les animaux qui passent, disant des paroles subtiles à ceux qui en manquent et des bourdes aux imbéciles, indifférent, libre, léger "...

Voici un jeune homme — oh ! vraiment, " un tout frais jeune homme " — le plus jeune que j'aie connu, oui : le moins gâté des êtres, le plus spontané, le plus alerte, le plus souriant. Il apprivoise tout à son sourire : chagrins, revers, hostilités, et même la bêtise humaine. Les épreuves de la vie ne lui furent point épargnées : ni le dur travail, ni le souci quotidien. Ce sont choses qu'il néglige, ou qu'il oublie. On ne lit sur son visage qu'exaltation et rêverie. Fatigues ou découragements passagers sont aussitôt suivis d'un élan nouveau pour " retourner à toutes choses avec amour ". Du matin au soir, Francis de Miomandre se réjouit de ce que le monde soit si accueillant, si divers, si plein de fantaisies, de contacts et de tentations. La digression, voire la divagation, ne sont pas chez lui procédés littéraires. C'est ainsi que sa pensée vacille et flotte, sans cesse hors d'elle-même, éprise successsivement de tout ce dont est faite la vie d'un jour ordinaire : apparitions ridicules ou charmantes, douceur du jour finissant sur les toits de la ville, satisfaction de la besogne bien faite et du tiroir bien rangé, un ami qu'on rencontre, un poème qu'on se récite à voix basse, la couleur d'une étoffe et le parfum d'une fleur, la pensée des philosophes et la fumée des cigarettes. Et, toutes ces choses, comme il s'exagère son plaisir de les connaître et de les goûter, comme il les remercie d'être bonnes et les loue d'être belles, comme il les nomme et les chante, sur un mode et dans un vocabulaire qui, parfois, méconnaissent mesure et propriété, et semblent emprunter leur sincère hyperbole à l'enthousiasme des poètes orientaux ! Il y a de la reconnaissance dans toutes les admirations de Miomandre... Une telle disponibilité du cœur et de l'esprit, comment la définir ? Comment nommer ce transport

continuel ? Gardons-nous de le confondre avec la disposition d'une humeur frivole. Son vrai nom, c'est : générosité. Il n'est point d'âme moins que celle-ci retournée contre elle-même. Toujours inquiète, elle n'est jamais tourmentée. Et l'on éprouve, dans son voisinage, la présence de cette chose " si facile, si près de nous : le bonheur ". Le bonheur " que seul donne un peu d'*ingénuité* ". Le mot de " générosité ", que nous avons employé, n'était pas tout à fait juste. Miomandre nous en livre un autre, comme le véritable secret de sa nature : c'est l'*ingénuité*.

***

Si séduisants que soient les dons de Miomandre, je ne suis pas sans apercevoir le danger qu'il court en s'y abandonnant, parfois, avec trop de complaisance. Aucun de ses livres, où tant de possibilités romanesques sont négligemment mises en œuvre, ne satisfait complétement. Pour ne s'être pas donné le temps de mûrir un sujet, il arrive à l'auteur d'en méconnaître la portée, et d'éluder le véritable développement dont il était susceptible. L'idée d'un caractère, d'une péripétie saisit soudain l'esprit de Miomandre. Il s'enthousiasme pour sa découverte, et se fie à l'amusement qu'elle lui cause. Sans souci de ces liaisons, de ces dépendances secrètes, de ces épisodes secondaires, enfin de toutes ces parties moyennes d'un ouvrage, qui en sont l'armature essentielle, il caresse déjà les beaux fragments qu'ébauche son imagination. Il attend de la fièvre d'écrire, de l'ivresse joyeuse qui commence de lui monter au cerveau, qu'elle accomplisse les miracles dont seul est capable un art patient et réfléchi. Certes, Miomandre a trop de foi au miracle de l'œuvre d'art. Et, d'autant plus impatient de parcourir le pays nouveau ouvert à son désir qu'il en connaît moins bien les routes, il se lance... Mais le caractère entrevu ne vivait pas encore complétement, l'intrigue pressentie n'était pas encore composée dans toutes

ses parties et, à la réalisation, des vides se produisent, des lacunes s'ouvrent par où s'introduisent dans l'ouvrage ces intermèdes de poésie un peu lâche, de métaphysique un peu trouble, de littérature enfin, qui le gâtent en plus d'un endroit. Là où l'inspiration se refuse, où la spontanéité défaille, une fantaisie élaborée, une accumulation de traits plaisants, qui ne sont pas tous choisis, tâchent à les suppléer. Et comme il faut, à tout prix, *garder le ton*, ne point languir, il en résulte une allégresse forcée de l'allure, une fausse précipitation du style que la pensée, rétive, laisse aller seul et ne soutient plus.

Peu importent, après tout, ces erreurs et ces défauts sur lesquels je crois que Miomandre ne s'aveugle pas lui-même. Il possède l'inclination essentielle, le don par excellence — le don si rare — du romancier : celui de “s'intéresser au monde extérieur, jusqu'à parfois se croire confondu avec les choses.” [1] Il a la sympathie involontaire, l'élan fraternel, l'ingénuité, et ce goût d'aventure dans les rencontres les plus ordinaires qui est le sel de toute invention romanesque. Sa complexion native, son amour des êtres, des événements et des choses le poussent à raconter des histoires. Et voyez comme il sait accueillir ses personnages, leur faisant à tous bonne mine, admirant leurs actions, leurs chimères, jusqu'à leurs manies et à leurs ridicules. Les gestes qu'il leur prête n'appartiennent qu'à eux ; on les reconnaît à leur démarche, à l'accent de leur voix. Voilà des signes qui ne trompent pas : Miomandre a le don de vie. Mais le sens de la vie profonde lui fait encore défaut. Sa curiosité, son ardeur sont encore enfermées dans le premier cercle de l'univers psychologique. Il en est au premier degré de l'intuition romanesque, qui est une certaine excitation du promeneur perspicace. Dans la rue, le moindre contact — plus il est rapide, plus il sera fécond — suffit à mettre en branle son imagination, à échauffer en lui une émotion que ne créera jamais le plus subtil

[1] *L'Ingénu*, p. 44.

travail de l'esprit chez qui n'est pas né romancier. Cette émotion, c'est elle qui fait tomber les barrières entre l'observateur et la chose observée ; c'est elle qui introduit le " contemplateur " à un amour plus intelligent, plus efficace, et le met sur la voie des grandes découvertes. De *Pickwick* à *Hard Times* et *Great Expectations*, le génie d'un Dickens n'a pas suivi d'autre chemin.

Dans cette voie, il semble que Francis de Miomandre, avec l'*Ingénu*, ait fait un pas de plus. Et le dernier de ses livres, *Au Bon Soleil* [1], le meilleur qu'il ait écrit, nous donne à penser que, définitivement orienté vers l'observation directe, dépouillé de littérature et pourvu d'humanité, cet écrivain fécond nous donnera bientôt le roman nourri, ample, divers, que nous sommes en droit d'attendre de lui.

Jacques Copeau.

[1] Calmann-Lévy.

LE THÉÂTRE

Marie-Madeleine de Hebbel au Théatre des Arts.

Ce sera donc le sort de Hebbel, bien que mort et glorieux, d'avoir partout les débuts obscurs qu'il connut dans son propre pays. L'*Œuvre* annonçait, l'an passé, une représentation de *Judith*. Pourquoi le projet n'a-t-il pas abouti ? Nous nous serions trouvés, du premier coup, en face d'une des pièces les plus saillantes de l'écrivain. La tentative du Théâtre des Arts est moins ambitieuse. Elle n'aborde pas l'œuvre de front ; elle s'en approche avec circonspection, en nous faisant connaître de Hebbel un drame familial et moderne, parfois puissant, mais de formule assez peu novatrice, de style timidement signé. Une fois de plus, nous nous trouvons en présence de cette fâcheuse tactique que nous avons déjà dénoncée : l'acclimatation clandestine. On introduit un nom nouveau par contrebande. On craint d'étonner. On veut courir le moindre risque et l'on présente un auteur par ce qu'il a de moins marqué, de plus conforme à nos habitudes. On a peur des sifflets et l'on oublie de redouter la pire insulte qui est l'indifférence. Admettons à la rigueur que cette imprévoyante politique de "père de famille" convienne à un directeur de théâtre qui vit au jour le jour et que désarçonnerait le moindre accident. Mais que vient-elle faire au Théâtre des Arts ? Une telle entreprise, assurée du lendemain, ne peut-elle braver quelques quolibets ? Il est de fait qu'en dehors de ceux qui connaissaient déjà le théâtre de Hebbel, les auditeurs de *Marie-Madeleine* pouvaient difficile-

ment apprécier l'importance du spectacle. Ajoutons que cette représentation était reléguée hors série, en matinée, comme une œuvre de débutant sur laquelle on ne voulait pas hasarder le bon renom du théâtre. La pièce de MM. Victor Léon et Léo Feld, qui occupait l'affiche le soir, méritait-elle donc tant d'égards, qu'on ne pût quelque peu la bousculer pour faire de la place ? S'écrasait-on aux portes ? Refusait-on du monde ? On ne voit pas pourquoi les recettes de *Marie-Madeleine* auraient été moindres, et pour un spectacle de cette valeur, la salle pouvait avec honneur n'être qu'à demi pleine. Mais ne cherchons pas de raison à ce qui n'est sans doute le résultat que d'un concours de circontances secondaires. Le hasard est roi du théâtre. Le succès d'argent étant une loterie, tout devient loterie peu à peu hormis les questions de personnes qui triomphent dans ce désarroi. Quant à l'étalon d'or selon lequel on s'efforce de mesurer la valeur absolue d'un pièce et qui seul peut donner la continuité dans l'effort et la bonne conscience dans l'échec, qui donc y met sa confiance plus qu'en l'oracle d'une diseuse de cartes ou en un sou percé !

Marie-Madeleine, c'est la "vieille histoire" au village, la jeune fille séduite et trahie qui lutte quelques semaines puis qui s'affole et se suicide. C'est un drame d'apparence rude, souvent gauche, encombré de monologues, assez mélodramatique en son dénouement. Réduit à l'anecdote, il n'a rien qui le distingue de cent autres drames de famille. Le séducteur est à souhait intéressé et fourbe, le père intransigeant, la mère inquiète et faible, l'opinion publique imbécile. Mais dès les premières scènes, le ton a quelque chose de viril qui n'est pas commun dans les histoires de filles abandonnées. Tout de suite la figure du père se pose, en son honnêteté farouche, abrupte et qui n'est pas à l'échelle d'une moyenne humanité. On ne va pas larmoyer. Une passion si entière fait peur, surtout si elle est noble; car respectée de tous, elle n'en sera que plus meurtrière. Un tel personnage répond au même souci de grandeur et de force qui

nous a valu Holopherne. Il y a, chez ces héros de Hebbel, on ne sait quoi d'une Allemagne qui avait besoin de s'affirmer et qui se préparait à la guerre.

Je me rappelle une représentation de *Judith* à Berlin. L'acteur Wegener, celui que nous avons revu dans *Sumurun*, mettait au service d'Holopherne la puissance de sa stature et de sa voix. J'y compare la représentation du Théâtre des Arts, où M. Dullin ne pouvait soutenir son personnage qu'à l'aide d'un physique frêle et d'une voix de peu de volume : l'impression n'en était pas sensiblement diminuée, ce qui prouve le talent du comédien et l'énergique vertu du texte de Hebbel.

Mais ces qualités de force, un peu romantiques et qui font songer dans *Marie-Madeleine* à tel personnage de Balzac, ces qualités ne sont pas les seules. Ce ne sont peut-être pas celles qui nous étonnent le plus chez un Allemand de cette trempe. La subtilité psychologique, le sens des nuances, l'arabesque contournée du sentiment, la connaissance du cœur féminin, voilà qui nous surprend davantage. Il y a dans le cynisme tremblant de Judith, il y a dans la pudeur de Rhodope, femme de Candaule, certains détours, certains revirements qui sont proprement raciniens. Ce goût de la motivation minutieuse et de la dissection des mobiles, ce penchant intellectuel pour la mécanique sentimentale assurent à Hebbel un rang à part.

Je sais bien ce qui peut nous déplaire : les subtilités féminines sont trop souvent gauchies par une forme rude et tendue ; elles s'alourdissent parfois d'un élément didactique et abstrait qui les couvre pour nous d'un léger voile d'ennui. Les sources du sentiment manquent de je ne sais quelle fraîcheur, de je ne sais quelle grâce et quel jaillissement. Mais il reste encore de quoi forcer notre admiration.

De ces deux traits qu'on rencontre partout dans l'œuvre de Hebbel, désir de puissance et goût d'analyse, c'est le dernier qui se manifeste le moins fortement dans *Marie-Madeleine*. Les angoisses de la jeune fille séduite ne s'y prêtaient peut-être pas ;

elles ne s'élèvent guère au-dessus d'une touchante vraisemblance. C'est en cela que cette pièce n'est pas représentative de toute l'œuvre.

Partout la curiosité commence à s'attacher au nom de Hebbel. L'an dernier une thèse importante lui était consacrée en Sorbonne et sa *Judith* paraissait dans les éditions de la *Nouvelle Revue Française*. Voici que cette année la *Phalange* publie l'*Anneau de Gygès* et *Durendal* les *Nibelungen*. On se demande cependant si ce sont surtout ses tragédies qui vaudront à Hebbel la faveur du public français, ou non pas plutôt son *Journal* et ses *Lettres ?*

JEAN SCHLUMBERGER.

NOTES

THE EPISODES OF VATHEK, *by William Beckford*, translated by Sir Frank T. Marzials, with an introduction by *Lewis Melville* (Stephen Swift and C°, London, 1912).

M. Lewis Melville, à qui on doit déjà une volumineuse biographie de William Beckford, publie aujourd'hui ces fameux *Episodes de Vathek* dont on ne savait pas au juste s'ils avaient été *supprimés* par l'auteur, ou détruits, ou perdus. Ils étaient parmi les papiers personnels de W. Beckford conservés chez un de ses descendants, le duc de Hamilton. M. L. Melville les y découvrit lorsqu'il dépouilla ces papiers en vue de sa biographie de Beckford. Sir Frank T. Marzials les traduisit aussitôt en anglais, et les voici édités magnifiquement dans un gros livre à une guinée. La traduction y précède le texte français.

Pour beaucoup de gens William Beckford a été un excentrique, le milord spleenétique des romanciers français de la fin du XVIIIe siècle, et l'homme que Byron avait appelé « le plus riche des fils d'Albion » ; un désœuvré qui a écrit, comme par hasard, en trois jours et deux nuits, *sans se déshabiller*, un conte oriental intitulé *Vathek*. Et ce conte, toujours par hasard, s'est trouvé assez bon pour que sa traduction devienne une sorte de petit classique en Angleterre, et pour que le texte français en soit réédité, après un siècle d'oubli, par Stéphane Mallarmé. Soixante heures d'inspiration, à vingt ans, suivies de soixante années de silence (Beckford mourut en 1844) et d'oisiveté : voyages sans but précis, longues retraites dans le luxe inouï du château de Fonthill, ou de Lansdowne Terrace à Bath, au

milieu de collections sans prix, dans des jardins et des palais dignes des Mille et une Nuits, dignes de Vathek. En somme une vie gaspillée, de belles promesses qui n'ont pas été tenues. La grossière formule est entrée même dans le *Dictionary of National Biography*, où M. Joseph Knight a écrit ceci : " En somme la vie de Beckford fut une vie gâchée, du moins en ceci que ni son génie *ni sa richesse* ne lui rendirent ce qu'ils auraient pu produire s'ils avaient été donnés à un homme plus sage et meilleur. " Et encore : " Il faut déplorer cette double malédiction de la richesse et de la paresse qui firent d'un vrai nourrisson des Muses un amateur extravagant. " Et enfin : " Le peu de gens de lettres qui l'approchèrent trouvèrent toujours en lui un gentleman courtois et modeste. " Ils s'attendaient sans doute à trouver un parvenu grotesque ! Non, personne, et pas même son principal biographe, n'ont su découvrir cette belle âme ardente, indulgente et dédaigneuse. A vrai dire ils n'ont voulu voir chez Beckford que l'écrivain et le mécène. Mais même comme écrivain ils l'ont méconnu. Ils ont pris pour un paresseux cet artiste qui se satisfaisait difficilement, qui méprisa de renouveler un succès ancien en refaisant le livre auquel il l'avait dû, et qui n'a publié si peu que parce qu'il a voulu publier, uniquement, son meilleur : en français *Vathek*, et en anglais deux ou trois volumes d'impressions de voyages dans lesquels certains poètes parmi ses contemporains (Thomas Moore, Samuel Rogers) n'ont pas dédaigné de puiser des inspirations souvent très directes. Mais, heureusement, les jugements des critiques et des biographes ne sont jamais sans appel. William Beckford aura toujours pour lui d'être l'auteur de *Vathek*, et bien des gens dont la vie a été en apparence mieux employée et bien des écrivains remarquables par leur fécondité, n'ont pas donné à la postérité l'équivalent de *Vathek* : une belle histoire humaine.

Du moins, grâce à M. Lewis Melville, voici *Vathek* entièrement publié et débarrassé de l'absurde légende des *Trois*

jours et deux nuits. La correspondance de Beckford avec le Révérend Samuel Henley, classée et publiée ici pour la première fois, nous présente les faits essentiels en ce qui concerne la conception, la composition et la publication de *Vathek.* Le rév. Samuel Henley était un professeur de l'Ecole de Harrow, où étaient placés deux des fils Hamilton, cousins de Beckford. Les deux hommes s'étaient connus en 1781 et leur goût commun pour les lettres orientales les avait rapprochés. Beckford encore adolescent avait été pris d'une belle ardeur pour la littérature arabe ; il s'était fait enseigner la langue par un arabe, et il avait entrepris de traduire les manuscrits achetés par E. W. Montagu pendant sa résidence à Constantinople.

Beckford conçut *Vathek* pendant les fêtes qui furent données à Fonthill en 1782 à l'occasion de sa majorité. C'était sa vie même qu'il transposait pour en tirer toute la beauté tragique : l'enfant possesseur d'une richesse impériale. " J'avais besoin, écrivait-il plus tard, de magnifier, d'exagérer et d'orientaliser toutes choses... Je planais sur les ailes de l'oiseau Roc, au milieu des génies et des enchantements ; je ne vivais plus parmi les hommes ".

Il mit plus d'un an à écrire *Vathek.* En janvier 1782, il écrit à S. Henley : " Mon histoire arabe avance prodigieusement, et j'espère que le comte Hamilton me sourira quand on nous présentera l'un à l'autre en Paradis ". (Hamilton, l'auteur des *Mémoires de Grammont,* écrits aussi en français, était un aïeul de W. Beckford.) L'année suivante, les *Episodes*, destinés à être insérés, à l'imitation des contes arabes, dans le corps de l'ouvrage principal, furent commencés.

Samuel Henley avait spontanément offert à Beckford de traduire *Vathek* en anglais à mesure que Beckford l'écrivait. " Pouvais-je vous donner une plus grande marque de confiance ? lui écrit Beckford, de Suisse, en novembre 1783 : vous avez l'unique copie existante du seul de mes ouvrages dont je ne rougisse pas, et qui ne me déplaise pas... " Henley soumettait

à Beckford sa traduction, et Beckford la révisait. Et quand Henley eut l'idée d'ajouter des *Notes* à sa traduction anglaise, une sorte d'appareil scientifique destiné à illustrer le texte, Beckford lui indiqua les sources où il avait puisé certains détails. En effet *Vathek* se distingue des contes orientaux publiés en français à la même époque, en ceci, que la fiction y est soutenue d'une solide documentation.

Cette collaboration du traducteur et de l'auteur pour établir le texte anglais de *Vathek* dura toute l'année 1785. Henley proposait parfois des additions, quelques descriptions de son crû, mais Beckford, en artiste conscient de ses moyens et de sa valeur, y mettait ordre, avec douceur.

Au début de 1786 il prie Henley d'attendre pour publier sa traduction, que le texte français *complet* (c'est-à-dire avec les *Episodes*) eût paru. Il y travaillait encore quelques mois plus tard. Mais la mort de sa jeune femme, Lady Margaret Gordon, qu'il avait épousée en 1783, vint interrompre ses travaux, et jeter sur toute sa vie une mélancolie à laquelle beaucoup de ses prétendues excentricités sont imputables.

Cependant le rév. Henley perdait patience : sa traduction et ses notes étaient prêtes : les *Episodes* n'étaient pas indispensables à la clarté du récit. En août 1786 Beckford lui parlait de son profond découragement, et lui demandait d'attendre encore. Trop tard. Henley avait publié sa traduction, présentant *Vathek* comme un conte traduit de l'arabe, et négligeant d'y mettre le nom du véritable auteur.

Beckford, aussitôt qu'il apprit cette vilenie, intenta un procès à Henley. M. Lewis Melville publie la lettre dans laquelle Henley cherche à se disculper auprès de l'avoué de Beckford. Il y parle d'une " fâcheuse affaire " qui lui avait fait songer à supprimer sa traduction ; " mais comme je l'avais entreprise avant cette affaire, écrit-il, et que plusieurs de mes amis savaient que j'y travaillais, je ne pouvais l'abandonner sans paraître ajouter foi à une accusation que je ne veux pas soutenir. " La

"fâcheuse affaire" était, paraît-il, une affaire de mœurs, et Beckford aurait quitté l'Angleterre pour éviter un gros scandale. Quoi qu'il en soit il se hâta de publier, à Lausanne au début de 1787, et ensuite à Paris la même année, l'histoire de *Vathek* sans les *Episodes*, mais en indiquant avec soin dans le texte même la place de ses *Episodes*, indication que reproduit encore la troisième édition française (1815). Dans l'édition de Lausanne un avant-propos avertit le public français de l'acte indélicat commis par S. Henley.

Deux des *Episodes* étaient alors finis ; le troisième est resté inachevé. Cette même année 1787 Beckford fit un voyage en Portugal ; puis d'autres intérêts, d'autres études éloignèrent de *Vathek* cet esprit plus avide de s'instruire que soucieux de se produire. Peut-être aussi *Vathek* demeurait-il pour lui trop étroitement lié aux souvenirs de sa jeunesse, et au malheur qui avait obscurci toute sa vie. Peut-être, encore, maintenant que la "fâcheuse affaire" ajoutait du scandale à sa légende, redoutait-il de publier le premier des *Episodes*. L'occasion se présenta pourtant à plusieurs reprises : notamment en 1833 lorsque l'éditeur Bentley publia une collection de Romans Célèbres, et, voulant y insérer *Vathek*, fit demander à Beckford le manuscrit des Episodes. Mais les honoraires demandés par l'auteur parurent exagérés à l'éditeur, et *Vathek* fut encore une fois publié sans les *Episodes*. Mais, à côté du manuscrit longtemps oublié dans les archives de Hamilton Palace, M. Lewis Melville a trouvé un *Avertissement pour l'édition de Vathek avec les Episodes* écrit de la main de Beckford. C'est un court essai sur la liberté conquise par les écrivains romantiques. "On se jette à corps perdu sur les romans de Madame du Devant et de Victor Hugo..." Touchante preuve que l'auteur de *Vathek* ne se désintéressa jamais d'une littérature à laquelle il avait donné un petit livre immortel.

Car *Vathek* est avant tout un livre français. Et c'est en

France que nous souhaitons voir paraître, maintenant, une bonne édition de *Vathek* complet, pour le mettre dans nos bibliothèques auprès des quelques petits chefs-d'œuvre que nous devons à des étrangers : la *Valérie* de Mme de Krudener, et justement les œuvres d'Hamilton.

V. L.

*
* *

LES RAFALES, roman de *J. H. Rosny aîné*. (Plon, édit.)

Il y a ceux qui, à chaque nouveau livre de Rosny aîné, crient au chef-d'œuvre. Je ne doute point que leurs exclamations ne partent d'un bon naturel ; mais Rosny, avec son intelligence universelle, a trop le sens des relativités pour ne point reconnaître que ces forcenés admirateurs exagèrent. Je dirai, avec plus de simplicité, que presque aucun de ses livres, sur plus de soixante-dix qu'il écrivit seul ou avec son frère, n'est indifférent, que la plupart renferment des parties telles que pas un autre que J. H. Rosny ne pouvait les écrire, que quelques-uns, comme *Le Bilatéral* et *Le Termite* sont d'une originalité aiguë : je voudrais dire crissante ; que *Les Xipéhuz* et *Vamireh* furent les introducteurs dans notre *littérature* — je souligne ce mot à cause de Jules Verne, — du merveilleux préhistorique et scientifique ; que *L'Impérieuse Bonté*, *Sous le fardeau*, *Marthe Baraquin*, *La Vague Rouge* sont, en plus d'un endroit, des réalisations définitives, et que *Daniel Valgraive* est un chef-d'œuvre.

J'ai entendu Rosny reprocher à Flaubert de n'avoir pas eu “ le cerveau philosophique ”. Il avait raison, si l'on veut admettre — et on le doit, — que le moindre cas particulier étudié dans un roman n'a de valeur qu'en tant que généralisable, et qu'il ne peut l'être si le romancier n'a point de l'univers une conception claire, sinon personnelle. Flaubert n'eût certes pas écrit *Le Pluralisme*. Termite patient et génial il lui suffit de creuser les différents systèmes philosophiques pour en noter,

avec une âpre ironie, les contradictions. Mais Rosny avait tort, si l'on est autorisé à croire qu'il n'est pas plus indispensable à un romancier d'avoir le cerveau d'un philosophe qu'il ne l'est à un philosophe d'avoir le cerveau d'un romancier. L'affaire du philosophe est de conclure du particulier à l'universel. Ce n'est pas celle du romancier : tout au plus est-ce celle de ses lecteurs. Le bouillonnement d'idées que l'on trouve dans ses différentes œuvres, — et ce n'est point chose si commune qu'il ne faille pas en faire la remarque, — ne fut sans doute pas sans l'empêcher de les réaliser selon une parfaite esthétique. Mais toutes les possibilités sont en lui. Et je me demande si, avec *Les Rafales* qui viennent de paraître, il n'a pas touché de si près au but qu'il l'ait atteint. Certes il n'a point dépouillé ses qualités de force épique ; il n'a point remisé au vestiaire ses grandes images qui, se déployant comme les voiles d'un vaisseau, emportent la pensée vers d'infinis horizons. Voici les premières lignes du premier chapitre :

La mère et les quatre enfants se serraient autour de la lampe.

Dehors passait le vent sauvage, le vent d'équinoxe qui brasse les océans comme une pâte légère. Il apportait une odeur de brousse, de savane, de sargasses, une odeur fauve et plus fraîche que l'eau des fontaines.

C'est ainsi que, d'un geste fort, il ouvre les fenêtres derrière lesquelles s'étiole, malingre, la vie moderne, pour nous faire respirer à pleins poumons le vent sauvage qui vient des îles inconnues.

Ici tous ses personnages sont nets, tous ses paysages clairs. Je n'y retrouve point ce ciel du *Bilatéral* où *sur la dispute nuageuse, le coucher s'abaissait dans une ignescence saisissante, uniforme, un vivier de sombre sardoine surmonté d'une pellicule de néphrélite, d'une fanfare de nuages*... Ecriture incontestablement " artiste ", mais d'un art si particulier qu'à force de préciser elle rétrécissait les objets au lieu de les agrandir.

Ceux qui ne connaissent point Rosny bucolique le trouveront dans la deuxième partie des *Rafales*, intitulée *L'Oasis*. Qu'ils ne s'attendent point à découvrir un Paradou : l'oasis est située aux environs de Clamart. Mais cette banlieue pelée, dont Huysmans nota, en pointilliste, les lèpres, Rosny la transforme en une espèce de paradis terrestre des premiers âges de la terre. Il y fait chaud, il y fait bon vivre. Quels braves gens que ces Paille ! Et voici apparaître les pigeons, le porc " qui rappelle le tapir et l'hippopotame," le chien qui fait rêver Maurice " aux rivages durs et aux solitudes amères où les chiens surveillent les ténèbres," le coq " qui vit sur le sentier de la guerre," les poules qui parfois " ressemblent à des pies, " et les lapins " jeunes personnages aux oreilles molles comme des feuillets de caoutchouc. " Il faut lire toute la vie des Lérande dans cette " oasis " où les arbres semblent aussi anciens que la terre, où l'on voit tout, depuis les araignées aquatiques sur l'étang jusqu'aux bœufs qui passent " avec leur cadence indécise qui simule le flux d'une onde. " C'est un chant de la nature sonné sur un mode nouveau : c'est l'épopée d'un coin de banlieue parisienne devenu, de par la volonté créatrice de Rosny, plus grandiose qu'un coin de campagne perdue dans les solitudes.

Il n'est ni pour m'étonner ni pour me choquer que Rosny ait mis en tête des *Rafales* cet avertissement :

— *Avec* Les Rafales *l'auteur commence une série de récits étroitement apparentés les uns aux autres : chacun des Lérande en particulier fera l'objet d'un roman complet.*

Ce n'est plus de mode, dira-t-on ; et de rappeler Balzac et Zola. Eh ! Il s'agit bien de mode, pour Rosny : il s'agit d'un tempérament. Wilde disait :

— Ils ne comprennent pas que je ne puisse penser autrement qu'en contes. Le sculpteur ne cherche pas à traduire en marbre sa pensée : il pense en marbre, directement.

Rosny, lui, " pense en romans ". Qu'il trouve la matière d'un roman dans l'histoire de chacun des Lérande qu'il n'a fait que

nous présenter dans *Les Rafales*, — à l'exception du père, — il n'y a là rien que de naturel.

Conter l'intrigue de ce livre ? Nullement. C'est besogne trop courante. Qu'il me suffise de dire qu'on y trouve de la vérité quotidienne, une gaieté que j'appellerais héroïque — voyez les gamins jouant au tigre et à l'éléphant, — une ironie bienveillante, de l'émotion — surtout lors du départ de Catherine la vieille servante, — et un équilibre, une " forme " qui, sans nous faire oublier le meilleur Rosny d'autrefois, nous montrent le Rosny d'aujourd'hui, prodigieux pasteur de mammouths et d'idées qu'il est enfin parvenu à dompter : maintenant ils défilent en bon ordre devant lui qui les regarde, à la fois souriant et grave.

H. B.

*
* *

L'ORDINATION, par *Julien Benda* (Cahiers de la quinzaine et Emile-Paul).

L'Ordination est le procès et la condamnation de la pitié. " On relit *Adolphe*, dit quelque part Suarès, et l'on est dégoûté de l'amour ; du moins on craint de l'être. On ne se défend plus d'y voir une affreuse maladie. Si la passion est un mal sacré, l'amour à l'Adolphe est une affection chronique, une aigreur déchirante de l'âme, une espèce de cancer qu'on ne peut opérer. " Pour l'auteur de *l'Ordination*, la pitié aussi est une maladie terrible, une plaie mortelle. " Le poison de la pitié ", dit-il. Et ailleurs il l'appellera, il la définira " la démission de soi-même la plus effrénée ", une " aliénation sentimentale ", " l'empoisonnement de ma conscience par celle d'un autre ". Malheur à celui qui est livré à ce cilice, à cette brûlure de tendresse et de souffrance ! Malheur à celui qui s'allonge sur le lit de la compassion ! Car il sera forclos de son moi, et mourra en autrui. " Est-ce que je ne retrouverai pas

la conscience de moi, de moi seul, de moi tout seul ? " s'écrie le héros de M. Benda. " Et il songeait à ceux qui ont prêché la pitié. Les maudits ! Les maudits ! Il ne l'ont pas sentie ! "

A cette pitié délétère, M. Benda oppose la pensée. L'intelligence n'est pas un froid banquier qui range la menue monnaie des concepts. Elle est une puissance de chair et de vie qui, sur le palier des êtres, hausse l'homme au-dessus de tous et de lui-même, qui l'élève " de l'être à l'idée de son être ", à la " claire idée de son être ", à la " Conscience ". " Et de toutes ses forces d'amour et d'orgueil, comme d'autres étreignent leur enfant ou comme les fondateurs étreignent l'idée de leur empire, il étreignait l'idée de cette œuvre qu'il était en train de faire, et qui dirait aux hommes à quel furieux désir de monter de son être à l'idée de son être, à quelle soif de conscience, à quelle moralité un homme s'était élevé. "

Autour de ces deux idées centrales, viennent se greffer, comme autant de tiges, l'idée de l'insincérité de la charité mondaine, de ces pitiés " dont on ne meurt pas " et que des " professeurs d'extase pascalienne " propagent et enseignent ; celle de l'élément égoïste de ces semblants de compassion : " Ah ! les bonnes manières qu'on a pour les pousser dans leur bagne " ; celle du caractère odieux de cette espèce des bourgeois qui, élevés luxueusement et exclusivement propres aux sentiments égotistes (avec l'élégance qu'ils peuvent comporter) se mêlent de professer violemment les sentiments du pauvre, — les " préjugés démocratiques ", dit Nietzsche. Et c'est aussi l'idée, c'est l'affirmation que l'intelligence ne tient pas tout entière dans des " déductions ", des " approches de l'Idée ", des " touchements de sa forme extérieure ", mais qu'il y a un " abstrait rendu charnel " et un " éréthisme de l'esprit " qu'il ne faut pas confondre avec " l'émoi du cœur ". C'est enfin la condamnation de cette sorte de jeu intellectuel, de sport, d'apacherie, qu'ont flétrie un Nicole et un Maurras, mais qu'a exaltée Renan et encore Lessing lorsqu'il prononçait ce véritable

mot de chasseur : “ Entre la vérité trouvée et le plaisir de la chercher, je choisis le second. ”

Flèches acerbes décochées par un classique et un apollinien à nos modernes dyonisiens — intuitionnistes, pragmatistes, romantiques — et qui semblaient appeler le dur métal de l'aphorisme nietzschéen. M. Benda a préféré la forme du roman et il nous a conté la tragique aventure d'un homme qui, ravagé de pitié pour une maîtresse qu'il n'aime plus, en vient cependant, “ dans la gravité simple d'une ordination, ” à l'immoler à sa pensée, mais qui, dix ans après, parce qu'une enfant de sa chair est atteinte de coxalgie, sombre de nouveau, au prix de sa force intellectuelle, dans l'amour, dans la charité. “ Et maintenant, en ce redoublement d'amour, en ces nouvelles exactions de son cœur, toute prise — même superficielle — de l'idée lui devenait impossible, et les dernières puissances cédaient qui avaient été son esprit. ”

M. Benda a chargé la première partie de son récit d'observations, de détails, dont on a pu dire avec raison : “ Ce sont des souvenirs encore chauds recueillis sur un champ de bataille, pris sur la poitrine d'un blessé. ” Il aura ajouté à *Adolphe* quelques traits, durs et forts, qui vont loin. Et, dans la deuxième partie, dont l'essentiel a été manifestement imaginé pour illustrer la thèse, il y a, de la vie intellectuelle, de la vie d'un Spinoza dans sa petite chambre de la Haye, ou d'un Descartes dans son “ poële ”, la description la plus profondément sentie que je connaisse :

“ Il venait de découvrir la vie intellectuelle, — la vraie vie intellectuelle, — non plus le caressement des idées qu'il avait connu comme tous ceux de sa classe au sortir du collège, non plus le frôlement des doctrines entre une visite et un dîner, mais l'étreinte passionnée, permanente, exclusive, les semaines entières passées à creuser un concept sans penser à autre chose, l'action fiévreuse de ce creusement, et les transes de l'échec, et les joies du triomphe, et la fécondation haletante de l'idée par

l'idée, et l'être entier tendu comme d'une tension d'amour pour savoir si telle idée descend de telle autre ou bien si c'est le contraire... Et du plus religieux de son être, non pas de cette étreinte dont l'homme étreint son sang mais de celle autrement profonde dont il étreint ceux de sa race morale, il étreignit... ceux qu'il apercevait, rares à travers les âges, qui vraiment s'arrachèrent à tout amour humain et brûlèrent pour l'Idée : Vous, grands penseurs hellènes, non pas vous qui, vous promenant en d'aimables jardins, vous délectiez des choses humaines, seuls objets de vos discours, dans les douceurs de l'amitié, mais vous, grands solitaires, morts au monde en vos tours de Crète et de Sicile, qui scrutiez la nature du Nombre et du Mouvement ; vous, grand penseur romain, promis par la naissance à toutes les joies du cœur, méditant dans la nuit sur la nature des choses ;... et vous surtout, grands moines, non pas vous, grands prieurs, qui vous pâmiez au fond des cloîtres sur les blessures d'une forme humaine, ni vous, consolateurs, buvant l'amour humain aux lèvres des mourants, ni vous, fondateurs ou prêcheurs, acharnés à la joie de pétrir de l'humain..., mais, vous, méditateurs, tout seuls en vos cellules d'Oxford ou de Constance, sans frères, sans pénitents, sans pauvres, sans disciples, vraiment morts à tout "amour créé", et dont la Foi, non informée en Charité, cherchait le sens de Dieu et non pas son amour..."

Traits vivants, accents passionnés, feux imprévus dans les glaces de la dialectique ! C'est l'étrange intérêt de ce petit livre qu'il unisse la passion à la géométrie, qu'il soit à la fois abstrait et sensible, fiévreux et froid. Mais la géométrie domine. Cette pitié, cette passion dont on nous parle font songer aux figures d'Euclide. M. Benda a conçu une charité parfaite, un amour parfait, comme le font du cercle les mathématiciens. Se souvient-on de l'*Homme qui a perdu son moi*, de cette figure aussi abstraite et théorique que la statue imaginée par Condillac ? Félix, le héros de M. Benda, a je ne sais quel air de famille avec le

Michel Bedée de M. Beaunier. L'un et l'autre nous arrachent au relatif, à cette pauvre vie quotidienne, dont les flots incessamment battus, se heurtent, se brisent et s'équilibrent, en se nuançant des reflets de l'heure qui passe, où le vice s'auréole de vertu, où la lumière s'estompe d'ombre, où l'intelligence est enveloppée d'une gaîne d'instinct. L'un et l'autre nous plongent brusquement dans cet absolu où toute modalité épuise sa définition.

Parlerai-je du style ? Il est admirable de netteté, de concision, de " tenue ". " Et ce style " libéral ", comme il disait dans son mépris, ce style qui laisse la place à ce qu'il ne veut pas dire, ce style qui n'impose pas sa pensée, ce serait le sien maintenant..." Le style de M. Benda est sans bavure, sans lâcheté.

C. V.

*
* *

M. ANDRÉ SAVIGNON ET L'ACADÉMIE GONCOURT.

L'Académie Goncourt en tant qu'académie n'échappe pas à la règle commune et trop souvent les raisons de son choix ne furent pas exclusivement littéraires : ce n'est pas manquer d'égard envers elle que de le constater. — Néanmoins, dans le cas présent, il semble que des raisons littéraires eussent dû suffire à la partager en deux camps, quand il s'agit d'attribuer le prix à M. Savignon ou à M. Benda ; car on ne peut imaginer deux esthétiques plus complétement opposées que celles des deux favoris, — si tant est que M. Savignon en ait une. Voici d'une part, la plus dépouillée, la plus maigre, des constructions intellectuelles ; de l'autre un " ramassis " confus de documents et de sensations. Quiconque se plaît à *l'Ordination* ne peut goûter les *Filles de la Pluie* — et réciproquement, si l'on se fait du moins une idée quelque peu précise de l'art. Reste à se demander si telles œuvres concurrentes, à mi-chemin

de l'abstrait et du pittoresque, ne réalisaient pas avec une autre plénitude l'œuvre d'art romanesque telle que nous la souhaitons ici ? Mais il n'est pas question de nos souhaits à nous et une pareille discussion serait vaine. Je ne veux pas non plus m'attacher davantage à développer un parallèle trop facile entre M. Benda et M. Savignon. La voix du président étant prépondérante, M. Savignon seul a remporté le prix ; officiellement, il est le lauréat des Dix ; nous n'avons que lui a connaître. Je tiens simplement à poser et à trancher en deux mots cette question : En couronnant ce livre, quelle est la forme d'art, qu'une fois de plus l'Académie Goncourt encourage ? — Je puis tout de suite avouer que je ne vois dans *Filles de la Pluie* rien qui ressemble à une " forme ", rien qui soit de l'ordre de l'art. Je vois bien la matière abondante d'un livre ; le livre, non : il reste à faire tout entier. — M. André Savignon a vécu dans l'Ile d'Ouessant, il raconte ce qu'il y a vu sans ordre, sans progression, sans transposition d'aucune sorte. Parce qu'il peint des paysages tourmentés et des mœurs singulières, il se croit dispensé d'y ajouter du sien ; il constate et il enregistre ; c'est la réalité qui fait son livre, non pas lui. Que le livre ait quelque grandeur, une saveur quelquefois curieuse, je n'en disconviens pas ; qu'il nous renseigne, et même, nous étonne, soit ! Mais cela ne nous suffit pas ; nous demandons à un roman, même touffu, même diffus, autre chose qu'à une relation de voyage. C'est une relation de voyage, assez colorée et fort maladroite, que les Dix couronnent aujourd'hui... " Ce qui surajoutait à la mélancolie de cette campagne, c'était sa nudité ", lit-on à la page 19. Quelques hardiesses de cet ordre ne sauraient passer à nos yeux pour la marque évidente d'une recherche d'art. Elles ne sauveront pas les *Filles de la Pluie* de leur essentielle informité. Peut-être M. Savignon s'en rend-il compte et doit-il mettre demain son ambition, à épurer l'abondante matière, dont sa nature semble malgré tout disposer. Quand il aura fait quelque effort de choix et de style, de composition et d'har-

monie, il pourra nous intéresser aux étranges filles de l'Ile d'Ouessant. Qu'il ne croie pas surtout que la rudesse et que le caractère soient incompatibles avec le talent.

H. G.

***

PROMENADES LITTÉRAIRES, par *Remy de Gourmont*, 4e série.

La quatrième série des *Promenades Littéraires* est peut-être un peu plus grêle que les précédents volumes critiques de M. de Gourmont. Tous les articles en ont été, je crois, écrits pour des quotidiens. Aussi l'auteur y semble-t-il parfois regretter la liberté parfaite avec laquelle, ailleurs et en d'autres temps, il se livrait à ces dissociations d'idées qui furent un de nos plaisirs et de nos péchés intellectuels. *Promenades Littéraires* est d'ailleurs un titre excellent : ce sont des jardins à la française, savamment alignés et taillés, faits pour les honnêtes gens, autour de ce très pur château critique, de ce *Château Singulier* que faisaient *Le Problème du Style*, *l'Esthétique de la Langue Française*, *La Culture des idées*. Il y a aujourd'hui des critiques plus féconds que M. de Gourmont, et qu'on lit beaucoup plus. Il n'en est pas qu'on relise autant, qu'on tienne davantage à portée de la main : son nom évoque invinciblement, pour un honnête homme, un rayon de bibliothèque.

Nous retrouvons dans ces *Promenades* les *Souvenirs du Symbolisme*, écrits pour le *Temps* et dans lesquels M. de Gourmont a tiré le meilleur parti d'un cadre qui évidemment le gênait un peu. Ces *Souvenirs* rejoignent les deux *Livres des Masques* qui, si l'on met au point le parti-pris de la louange et les atteintes du temps sur quelques masques vite défraîchis, sont encore ce qui s'est publié de plus juste et de plus complet sur l'ensemble de l'art symboliste.

Dans ces *Souvenirs*, M. de Gourmont revient à sa théorie sur

les origines du symbolisme, ou plutôt sur l'état intellectuel qui, en accompagnant ses manifestations, put paraître les causer : il voit dans le symbolisme une figure de l'esprit idéaliste, au sens strict du mot, celui qui nie la réalité du monde extérieur, et fait de l'univers sa représentation. Au fond toute forme d'art correspond à une doctrine philosophique, et il est bien certain que tout art dit de tour d'ivoire, s'il avait une philosophie, serait idéaliste. Ce n'est pas spécial au symbolisme, qui fut certes un curieux moment d'art, mais qui ne tint jamais magasin d'idées profondes.

Sur ce point précisément, M. de Gourmont défend le symbolisme, sa débauche de formes somptueuses et vides, avec grand courage : "C'est par Villiers surtout, dit-il, que le symbolisme se rattache au romantisme, dont il découle d'ailleurs directement, ainsi que toute littérature digne de ce nom. La renaissance classique est une amère supercherie sous laquelle se cache l'impuissance du style, lequel est bien près d'être tout, car les idées, dépourvues du vêtement qui les pare, les redresse et les embellit, ne seront jamais que des pauvresses. On les ramasse à la pelle le long des rues et elles encombrent les asiles de nuit de la littérature. Ce qui marque un écrivain, c'est qu'il sait écrire. Vérité trop élémentaire ! Retournez-vous en arrière cependant, et regardez la perspective littéraire : ceux-là seuls ont laissé une trace qui surent écrire. Je ne crois pas que ce soit pour autre chose que le style qu'on lise les *Sermons* de Bossuet et qu'on impose encore aux enfants sa chimérique *Histoire Universelle*. Et n'est-ce pas le style encore qui nous permet d'admirer la *Tentation de Saint Antoine* et de nous y plaire ?" (page 80.)

Que toute littérature digne de ce nom découle du romantisme, c'est un paradoxe d'un agrément local, quand on sait contre qui il est dirigé. Le "paradoxe" d'Emile Deschanel, ainsi que disait mon professeur de rhétorique, ne devait pas être fort éloigné de celui de M. de Gourmont, et il suffit de quelques paradoxes convergents pour faire un pont-neuf. Le

malheur de ces affirmations, qui ne retiennent qu'une hémisphère de la vérité, c'est qu'on peut les reprendre point par point pour leur opposer, et aussi partialement, l'autre hémisphère. Je n'aurai presque rien à changer dans les phrases de M. de Gourmont pour écrire ceci :

Le symbolisme est une amère supercherie sous laquelle se cache l'impuissance de pensée, pensée qui est bien près d'être tout, car le style, dépourvu du corps qui le soutient, qui lui donne son inflexion et son mouvement (l'ordre et le mouvement qu'on met dans les pensées) ne sera jamais qu'un oripeau. Oripeaux qu'on ramasse au coin des rues et qui encombrent le Temple de la littérature, — c'est son carreau du Temple que je veux dire. Ce qui marque un écrivain, c'est qu'il sait de quoi écrire, vérité trop élémentaire ! (Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement). Retournez-vous en arrière cependant, et regardez la perspective littéraire : ces écrivains seuls ont laissé une trace qui surent dire quelque chose. Je ne crois pas que ce soit pour une autre raison qu'on lise les *Sermons* de Bossuet, où l'on sent et goûte à plein l'ordre régulier d'un développement, l'ample houle d'un mouvement qui ne délaisse un ordre de pensées que lorsqu'il l'a épuisé. Pour un amateur de style pur, Guez de Balzac l'emporterait sur Bossuet. C'est pour la même raison qu'on impose justement aux enfants son *Histoire Universelle*, pas chimérique du tout, puisqu'elle leur apprend à mettre de l'ordre dans ce qu'ils savent et dans ce qu'ils disent, à concevoir ce qui est humain comme une suite harmonieuse, comme le sujet d'un “ discours ”, “ à supposer même de l'ordre entre les objets qui ne se précédent ni ne se suivent naturellement ”, ce qui est certainement écrire, et ce qui est, encore mieux, penser. Et n'est-ce pas pour l'idée qui la gouverne que nous admirons la *Tentation de Saint Antoine* laquelle est précisément un *Discours sur l'Histoire Universelle* à rebours, l'*Histoire Universelle* du nihilisme ?

Je continue : M. Remy de Gourmont a réuni dans le

Pélerin du Silence un certain nombre de proses d'art, *Le Château Singulier*, *Le Livre des Litanies*, voire un *Théâtre Muet*. Je les lus et même les possédai, autrefois, plaquettes en des éditions précieuses, sur papier vert-libellule ou canari-inquiet. Mais je ne les relirai pas, et mes contemporains les plus lettrés sont dans mon cas. C'est que M. de Gourmont a voulu faire là du style pur, et il s'y trouve même une curieuse " litanie " sur la beauté des mots quand ils sont dépouillés de tout sauf de leur musique. Six mois après, cela datait. Le carreau du Temple... Mais pourquoi sommes nous tant qui, ayant lu les *Promenades Littéraires*, *Philosophiques*, *le Chemin de Velours*, les relisons encore chaque fois avec un plaisir nouveau, et leur procurons des lecteurs ? C'est que M. de Gourmont, s'il y écrit bien, n'y écrit pas de rien, et que son style y est le vêtement toujours naturel et charmant d'idées subtiles et profondes.

La fortune de Sainte-Beuve, ce fut évidemment d'avoir passé par le romantisme, ce fut aussi et surtout d'en être sorti. Au contraire, M. de Gourmont, qui, en tant qu'artiste, n'est jamais entré bien profondément dans le symbolisme, paraît, en tant que critique, y rester à l'excès. Le symbolisme continue à lui fournir l'idéal frêle au nom duquel il juge. Lisez dans ce volume des *Promenades* son article *A propos de Boileau*, qu'il traite avec un parfait mépris, qu'il accuse d'avoir arrêté l'évolution de la langue poétique en France, qu'il flétrit comme " l'homme des rancunes " : " L'œuvre de Boileau, ce sont des chroniques laborieusement versifiées ; comme on les fait apprendre par cœur à tous les enfants qui font leurs classes, depuis deux cents ans, elles ont pris une importance à quoi elles n'étaient pas destinées : *Les Embarras de Paris*, *Le Repas ridicule*, quels enfantillages ! Son œuvre la plus considérable, *L'Art poétique*, est pleine de niaiseries et d'erreurs ; son *Lutrin* est un monument de puérilité. " (p. 288.)

Taine ayant un jour en des termes assez analogues parlé de Boileau, Sainte-Beuve déclara qu'un homme capable de mé-

priser les vers de Nicolas ne devait goûter aucun poète en tant que poète. Et, de Taine, c'était bien vrai. Mais de M. Remy de Gourmont ? Comment le critique qui a écrit sur le style la page excessive que j'ai citée plus haut, peut-il appeler le *Lutrin* un monument de puérilité, alors que c'est l'apologie la plus pleine et la plus parfaite du style qui soit dans notre littérature ? L'insignifiance, la puérilité de l'événement est là à dessein pour que rien ne soit que concours harmonieux de ce qui peut réaliser en sa perfection l'art de bien dire ; et le but est atteint. J'avoue n'avoir jamais relu *L'Art Poétique* pour mon plaisir ; mais le *Lutrin !* Est-il dans les lettres une meilleure bouteille de vin vieux ? Ceux qui ont le sens des correspondances ne devraient le déguster qu'avec une bouteille de Beaune. Comme on s'y sent au cœur même de la langue française, au cœur de sa verve, de sa raison, de sa chaleur, et, pour tout dire, de son corps, dans le sens où un beau vin a du corps ! A quelle esthétique de buveur d'eau nous mène M. de Gourmont, sur son chemin parti des landes symbolistes ! Aussi ne nous étonnerons-nous pas qu'il appelle *Bouvard et Pécuchet* " œuvre au-delà de laquelle il n'y a rien, œuvre unique ". (p. 184.) Comme *Bouvard et Pécuchet* est exactement le fond de sable, le gravier crissant et menu, que laisse, une fois descendu et vidé, le fleuve romantique, ainsi l'amour de *Bouvard et Pécuchet* nous renseigne peut-être sur ce goût un peu sadique du vide, que connaît et qu'exige, pour son raffinement dernier, la merveilleuse culture de M. de Gourmont.

ALBERT THIBAUDET.

* * *

EVELYNE MONCŒUR ET LA LITTÉRATURE FÉMININE.[1]

Il ne conviendrait pas d'envelopper dans la même réprobation toute la littérature féminine contemporaine et de faire

[1] *L'Incomparable* (Bernard Grasset).

pâtir quelques écrivains authentiques qui n'ont que le tort d'être femmes, de l'insuffisance dévergondée qui caractérise leurs sœurs. Depuis le temps que l'amour nous est peint du point de vue de l'homme, on pouvait souhaiter qu'après Mme de la Fayette, Mme Desbordes Valmore et Mme Sand, une femme moderne l'envisageât en femme. Mais, deux ou trois eussent suffi à ce dessein. On sait que nous sommes loin de compte. Ces dames, toutes les dames, s'avisèrent soudain que leur cas n'était pas moins curieux, moins intéressant, moins digne du livre que le cas de nos poétesses les mieux douées et que pour l'exposer c'était assez de leurs moyens. Puisqu'il s'agit d'amour, qui sait écrire au bien-aimé, sait donc écrire. Au fait, leur cas à toutes se ramenait à un seul cas. C'est celui que traite aujourd'hui, avec une franche impudeur, Mme Evelyne Moncœur dans son livre l'*Incomparable*. Elle le traite et elle l'épuise, elle le pousse à bout ; il n'y manque aucun trait d'animalité poétique, aucune pâmoison, aucune insanité, pas même le droit de "vivre sa vie" ; elle peut être tranquille, on n'ira pas plus loin ; elle dépasse si bien les bornes, qu'elle pose une borne définitive que l'on ne saurait dépasser. Voilà le roman-somme qui remplacera tous les autres. Grâces lui soient rendues. — Nous faut-il regretter que l'auteur véritable, M. Louis Lefebvre, dont on connaît des livres délicats, n'ait pas résisté au plaisir de montrer le bout de l'oreille ? Oh ! s'il l'a fait, c'est délibérément, car le pastiche est d'une prestigieuse adresse ; on pouvait le prendre pour argent comptant. Mais dans le temps où nous vivons, sans doute eût-il perdu tout pouvoir satirique — et les énormités de l'héroïne eûssent-elles paru gentillesses, si elles n'eûssent été soulignées plaisamment ?

H. G.

*
* *

LA DIVINE RENCONTRE, par *M. Isi Collin* (Ch. Desoer, Liége).

Il sied de signaler la jolie fantaisie par laquelle M. Isi Collin

nous rappelle qu'il est poète. Elle mêle, comme les premiers livres d'André Gide, la sensualité et l'humour à certain intellectualisme. Je ne dirai pas qu'elle date, car sa qualité principale est de jeunesse et de fraîcheur. Toute spontanéité n'en est point absente. Mais elle ne renouvelle point profondément un thème familier à Mallarmé et à Laforgue et que nous ne pouvons jusqu'à nouvel ordre séparer d'eux. Il faut goûter ce petit livre comme l'écho délicat et discret de *Pan et la Syrinx* et de l'*Après-midi d'un Faune*, éveillé dans le paysage métaphysique du *Voyage d'Urien*. Et M. Isi Collin sait écrire.

H. G.

*
* *

QUELQUES PEINTRES ET QUELQUES PEINTURES (Galeries Manzi et Druet).

Deux portraits de Vuillard. — Avec un paysage à figures de K. X. Roussel, celui-là complétement fait, ils tranchent par leur puissante nouveauté sur tout le reste. Denis, Bonnard, Rysselberghe, Guérin demeurent ce qu'ils sont, dans la force ou la grâce : l'exposition Manzi nous les présenta au repos. — Vuillard, qu'on sent, depuis quelques années, inquiet de son charme même, échappe soudain à la notation furtive, à l'esquisse, au petit tableau. Ses intimités d'autrefois resteront de délicates merveilles ; il ne veut plus s'y confiner. — On ne se fût pas étonné de retrouver ici un décorateur qui a fait ses preuves. Mais attendait-on des portraits ? et aussi vivants et aussi solides ? Une jeune fille, le sang aux joues, sur un fond bariolé de livres : par la puissance de sa forme, de son rayonnement, de sa vie, elle triomphe sur le décor, elle fait taire l'excès des couleurs autour d'elle; la figure redevient centre et d'amusantes taches ne sauraient nous en détourner. Le double portrait de MM. Bernheim résout un autre problème. Deux hommes en vêtements noirs, devant un mur clair et nu. L'un occupe un vaste fauteuil de cuir, l'autre est debout adossé à la cheminée. Ils traitent à

n'en point douter une question d'affaires. L'un parle, l'autre va répondre. Voilà ce que la peinture nous dit par son aplomb et sa solidité précise. Nul jeu, nul enjolivement, nulle coquetterie. Vuillard n'a rien abdiqué cependant de sa délicatesse ; mais l'impossible est arrivé : elle est entrée dans une forme construite. Est-ce là un renouvellement décisif ? Le temps de la grande maîtrise est-il venu pour ce peintre si rare ?

Tour à tour, à la galerie Druet, M. Déziré et M. Friesz nous proposent leurs essais de composition. Il semble que M. Déziré ait atteint d'un seul coup son but ; il peint dans une note blanche et verte, un peu monotone, des groupes nobles et gracieux, mais c'est partout le même accord, le même rythme; il doit compliquer son dessein. M. Friesz, qui déforme à plaisir et qui cultive l'à-peu-près avec une obstination têtue, nous prouve par deux fois, qu'il sait, quand il le veut, fixer sur le panneau une harmonie complète. Deux de ses paysages, peints en Portugal, une paillote sous des cocotiers et un chemin de cactus et de lianes sont la justesse même et leur pondération ne fait pas tort à un sens très original de l'exotisme. Il cherche trop, M. Déziré point assez. — Un nouveau venu, M. Farge, montre dans l'emploi de la sépia une souplesse rare et ses esquisses décoratives annoncent un artiste délicat et hardi, avec lequel il faut déjà compter. — Enfin, dans l'exposition du *Premier Groupe*, on remarquait le carton de tapisserie de M. Laprade quelque peu sommaire dans les figures, mais ingénieux et si aéré !

H. G.

*
* *

LETTRES ALLEMANDES.

En un fort volume de 585 pages intitulé *Vom Geistesleben des* 18 *und* 19 *Jahrhunderts* (Insel-Verlag), Oskar Walzel réunit une vingtaine d'essais. La plupart ont trait au romantisme. Ils témoignent des habituelles qualités du spécialiste qui

a succédé à Adolf Stern dans la chaire du Polytechnicum de Dresde. L'ouverture d'esprit, la finesse de culture, s'y allient à une érudition sans lourdeur : il *y* a décidément dans les méthodes d'Outre-Rhin autre chose encore que ce qu'on leur emprunte communément, et un esprit délié sait " danser dans leurs entraves. "

Walzel, à qui nul des soucis esthétiques de la génération actuelle n'est étranger, envisage d'un seul coup le présent et le passé. Ses considérations se distinguent par la justesse et la profondeur de leur perspective. Une étude entre autres mérite notre attention : elle est consacrée à la rénovation de la mise en scène. Les tentatives allemandes se sont inspirées d'Edward Gordon Graigh pour qui le décor théâtral n'aurait d'autre objet que de stimuler l'imagination et de créer, par la couleur, une atmosphère propre à exciter tel ou tel sentiment. " L'étouffante exiguïté du cachot de Gretchen, dit le comte Kessler à propos de la mise en scène de *Faust* par Gordon Graigh, donne la note fondamentale au dernier acte de Faust. Viennent s'y ajouter des tons qui successivement s'accordent aux états d'âme des personnages : bruns, pourpres, noirs à l'arrière-plan, avec sur l'ensemble quelques touches chaudes, un rayonnement de tendresse et de bonheur. Puis les notes sombres font irruption dans la clarté, et subitement, pendant la catastrophe, prédominent, triomphant de toute lumière. "

Indiquer des valeurs, suggérer seulement, voilà à quoi se sont efforcés tour à tour, après Gordon Graigh dans diverses villes allemandes (1904-1905), les Münichois du Künstlertheater (1908), les Viennois, et Schumacher à Dresde. Ils ont tenté de rendre à l'imagination sa place et, renonçant à l'illusion grossière que donne la reproduction servile des réalités, se jouant même de toute illusion, de créer, pourtant, une illusion autre, à la genèse de laquelle coopérerait la fantaisie des spectateurs. Max Reinhardt lui-même, réservant aux drames naturalistes les décors stéréoscopiques, s'est rallié aux théories " anti-illusion-

nistes. ” On sentait justement le besoin d'une réaction contre l'abus des décors réalistes jusque dans les représentations classiques. L'évolution de la mise en scène s'accomplissait d'ailleurs parallèlement à celle du drame. Mais si, adaptés au néo-romantisme d'un Hofmannsthal par exemple, les principes de Gordon Graigh ont donné d'heureux effets, on n'a pas toujours su éviter les compromis malheureux, les contre sens, ni les exagérations, témoin les décors d'*Hélène de Sparte* au Châtelet. Le problème est encore à résoudre et il tient tout entier dans la formule d'Adolf Hildebrandt : “ Trouver la mesure des impressions visuelles de telle sorte qu'elles renforcent la situation, sans cependant attirer ni détourner l'attention ”.

Dichtung und Dichter der Zeit, eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte, par Albert Sœrgel (Voigtländer, Leipzig) vient à son heure. Nous n'avions jusqu'ici sur les trente dernières années de l'histoire littéraire allemande que des études trop générales, incomplètes ou tendancieuses. La bibliographie du XIXe siècle de R. M. Meyer et son histoire de la même période en Allemagne ne pouvaient tenir lieu d'une étude spéciale à l'impressionnisme et au symbolisme, non plus que le supplément à l'histoire allemande de Lamprecht, malgré ses analyses pénétrantes, son ingénieuse systématisation, ses raccourcis puissants. Quant aux essais d'A. Stern, déjà ils datent. Les *Souvenirs littéraires* de Heinrich Hart, d'une mise au point parfaite, sont cependant sommaires. Enfin ni *La Récente Allemagne* d'A. von Hanstein, encore qu'elle soit pleine de précieux souvenirs personnels, ni la partiale histoire de la poésie contemporaine allemande d'A. Bartels, ne sauraient être des guides sûrs.

A. Sœrgel, par contre, nous apporte des informations méthodiques et exactes. Sans prétendre à une originalité qui n'eût point été de mise, il a su faire tenir dans son ouvrage — ce n'était pas trop de 900 pages — tout ce qu'il est essentiel de

savoir des deux dernières générations littéraires en Allemagne. Pas de généralisations aventureuses : des faits. Leur choix dénote, à vrai dire la maîtrise. Le groupement respecte l'ordre chronologique, et pourtant nul empâtement, nulle confusion, tant l'auteur domine son érudition, retrouve les ensembles, et respecte leur ordonnance naturelle : ce n'était point si mince mérite, quand on songe à l'extraordinaire engorgement de cette nouvelle Allemagne qui tour à tour absorba Zola, les Goncourt, Maupassant, Flaubert, Balzac, Ibsen, Tolstoï, Dostoïewski, Nietzsche et nos moralistes, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Maeterlinck, Verhaeren, — j'en passe — et maintenant, dans un effort plus gigantesque encore, tâche à se trouver elle-même. Du flot d'écrits, de doctrines et de manifestes qu'accompagnèrent cette, ou plutôt ces révolutions successives, l'auteur a fidèlement consigné les plus considérables. Ses citations, outre leur judicieuse abondance, constituent un recueil de documents parfois difficiles à se procurer maintenant. A cette " somme " des actes littéraires Sœrgel ajoute, par une heureuse initiative, plusieurs centaines de reproductions. L'évolution de la poésie allemande et celle de l'art impressionniste furent si étroitement liées qu'on ne saurait guère les envisager isolément. C'est surtout sous l'influence des peintres que se développa cette vision artiste qui est bien la plus curieuse acquisition des jeunes écrivains germaniques. Entre ceux-ci et ceux-là, il y eut non seulement liaison, comme dans le premier *Pan* ou l'*Insel*, mais collaboration toujours plus étroite, si bien que l'industrie du livre tout entière s'en est trouvée renouvelée. Les reproductions de Böcklin, Gordon Graigh, Fidus, Th. Heine, Max Klinger, Melchior Lechter, Stuck, Hans Thoma, Heinrich Vogeler avaient donc leur place nécessaire dans un livre qui traite de Hofmannsthal et de George, de Cäsar Flaischlen et de Peter Altenberg.

C'est aussi tout naturellement que dans l'index d'une histoire des lettres allemandes contemporaines, les noms de Manet,

Monet, Rodin, voisinent avec ceux des écrivains français que nous avons déjà cités. Il n'y a rien de désobligeant à constater à notre tour que l'influence française n'est point étrangère au souci de perfection formelle qui va s'affirmant chez nos voisins. Certes ils se défendent d'emprunter un canon ; ils prétendent renouveler une tradition que quelques-uns se plaisent à dire appauvrie, des formes qui s'amenuiseraient. Mais enfin l'antique croyance du Nord à une antinomie de la forme et du fond leur apparaît désuète et la "synthèse de l'âme et des formes" ils la recherchent désormais.

Au sujet de ce désir, nouveau par son intensité et sa généralité, on lirait des pages considérables dans un recueil d'essais de G. von Lukacs : *Die Seele und die Formen* (Egon Fleischel, Berlin) [1]. L'auteur n'est pas de ceux qui, se complaisant dans une demi-ignorance d'eux-mêmes, estiment que la clarté et le relief de l'expression excluent toute profondeur. Dans la prédilection germanique pour l'indéterminé, il voit un danger et une faiblesse : " On ne cesse de répéter que l'Allemagne est le pays des grandes aspirations, que ces aspirations sont si puissantes qu'elles font éclater toutes les formes, si disproportionnées à nos moyens d'expression qu'on n'en peut parler qu'avec des balbutiements... Mais ne faudrait-il pas se demander — Nietzsche déjà l'a fait nettement — si cette indétermination des aspirations témoigne véritablement en faveur de leur puissance, si elle n'est pas plutôt un signe de mollesse d'âme, un manque de ténacité, une impuissance d'aller jusqu'au bout ? " Aux paysages vaporeux et flous du Nord, dont on fait tout ce que l'on veut, G. von Lukacs oppose les horizons méditerranéens qui ont quelque chose de dur et de

[1] Au moment de clore ces lignes, nous lisons dans le *Parthénon* du 20 octobre 1912, une étude de Ch. Andler sur G. von Lukacs ; par là le jeune essayiste autrichien se trouve définitivement introduit en France.

distant ; ils sont nets et composés, sans cependant jamais manquer d'une mystérieuse profondeur, sans jamais livrer leur dernier mot : " C'est au milieu de tels paysages que grandirent ceux de la race romane qui représentent la grande nostalgie, c'est par eux qu'ils furent éduqués, violents et durs eux aussi, réservés et créateurs de formes. C'est du midi que viennent toutes les grandes figures de l'aspiration et tous ceux qui les ont formées : l'Eros de Platon et le grand amour de Dante, don Quichotte et les héros raillés de Flaubert. " Cette intensité de la vie derrière le masque, ce mystère des arrière-plans malgré la plasticité des détails, cette profondeur de signification malgré l'apparente évidence, Georg von Lukacs les retrouve et les admire chez Charles-Louis-Philippe. L'essai qu'il lui consacre révèle un digne disciple de Nietzsche et de Montaigne. Il est plein d'aperçus philosophiques dont l'ampleur et la pénétration dépassent la portée ordinaire de la critique. Un métaphysicien y recrée l'œuvre qu'il examine et les doctrines qu'il en tire sont de tous points remarquables. Il ne s'agit de rien moins que d'une " innere Form ", d'un " style " à créer, en réaction contre le laisser aller des poètes " qui ne s'appliquent à donner figure ni aux sentiments ni aux événements et se perdent dans le chaos ". On a fait de l'atmosphère le personnage principal des tableaux ; par elle tout est venu " se résoudre en états d'âme et en balbutiements ". En somme, c'est l'étape qui conduit de Monet à Cézanne que von Lukacs voudrait aussi voir parcourir en littérature : " La volonté de ne rien exprimer est devenue une façon bruyante et indiscrète de tout dire, la profondeur de la banalité, et l'ensemble des touches éclatantes et nuancées une monotone et froide grisaille ".

S'il l'on s'est appliqué à recréer l'atmosphère, qui ôte aux objets la rigidité de leurs contours, ce n'est point pour qu'ils se résolvent dans l'inconsistant, mais pour que leur masse en devienne mouvante et leur relief lumineux. Cet art d'évoquer les choses dans leur plasticité, sans cependant rien leur ôter de

la signification secrète et profonde, qu'on leur faisait perdre à prétendre la trop ménager, cette qualité neuve et double, Georg von Lukacs la découvre aux œuvres de Ch. L. Philippe: " Les événements positifs et précis y sont l'expression finie de sentiments infinis... la synthèse du lyrisme et du roman y marque le triomphe de l'âme sur la réalité, qu'elle conquiert et rabaisse ". Comme Cézanne rendit à la peinture la composition et la synthèse, la ligne et le style, des écrivains, français eux aussi sans doute — Georg von Lukacs en exprime l'espoir — renouvelleront la forme poétique qu'ils tireront des nouveaux moyens techniques.

Cette renaissance a en Allemagne ses partisans nombreux déjà. Au théâtre en particulier se dessine un mouvement contre Shakespeare en faveur de notre tragédie rationaliste. Tandis que depuis Schiller et Kleist l'effort germanique tendait à concilier Sophocle et Shakespeare, et qu'on prétendait atteindre à la simplicité architectonique, à la " monumentalité " des Grecs, sans abandonner la pittoresque et chatoyante diversité des événements, la tragédie française du XVIIe siècle apparaît maintenant à certains comme seule véritablement dramatique dans son essence. Paul Ernst, le plus considérable représentant de ce néo-classicisme, renonce à la profusion des couleurs et des formes pour mieux découvrir la richesse intime, à la beauté sensible et sensuelle, pour approcher l'idée, à la matière pour découvrir l'âme : " Es ist dies die neuerstandene tragédie classique ".

Cette esthétique se dresse contre tous ceux dont les œuvres théâtrales ne sont qu' " une poétisation de la vie ordinaire, à laquelle ils ne font que donner plus d'intensité sans la transposer dans le domaine du drame... " Les individus y sont inconsistants et la beauté évanescente. C'est une stylisation à rebours dont ne saurait s'accommoder le drame. " On se plaint à notre époque de la dureté et de la froideur du dialogue chez les poètes véritablement tragiques et pourtant cette dureté et cette

hauteur ne sont que mépris des molles griseries, qui dérobent à l'esprit toute vision du tragique ". " La simplification de l'homme et des événements dans la tragédie n'est point pauvreté, mais bien plutôt richesse, richesse essentielle ". La sagesse tragique c'est de se donner des frontières : " Wir müssen grenzen unsers Könnens haben ", dit un héros de Paul Ernst. La limitation c'est pour l'âme l'éveil, l'éveil à la conscience d'elle-même : " Elle est parce qu'elle est limitée ; il n'est qu'autant qu'elle est limitée ".

Nous reconnaissons ici l'inspiration de Hebbel. Ce poète semble jouir en Allemagne d'une nouvelle faveur. Quelque directeur de théâtre parisien, après *Maria-Magdalena*, nous donnera *Judith*, d'une puissance autre, dans la dramatique adaptation de Pierre de Lanux et Gaston Gallimard.

Nous nous arrêterions moins à ces doctrines littéraires, tout intéressantes qu'elles sont et riches de promesses, si nous n'y pensions découvrir les signes d'une évolution plus large et plus profonde. C'est la vie que Georg von Lukacs comme Paul Ernst cherchent par delà les formes. C'est de l'éthique et de la métaphysique que relève leur effort, autant que de l'esthétique.

Et puis ni l'un ni l'autre ne sont des isolés. Consciemment ou non ils font partie d'une communauté spirituelle dont les invisibles liens courent de l'Allemagne à la France et du présent au passé, de Stefan George à Baudelaire, de Nietzsche au rationalisme cartésien, de Georg von Lukacs à Goethe, à Montaigne, à Platon. Tous ces modernes Allemands, dans leurs souci de perfection formelle, de limitation aristocratique, de stylisation, tâchent à une synthèse neuve et bien remarquable pour la culture contemporaine tout entière, autant que pour celle de l'Allemagne.

Deux mots en terminant de *Schritt für Schritt*, le roman d'un jeune auteur Alsacien où il y a plus que des promesses. Otto Flake, l'auteur d'une étude serrée sur les romanciers fran-

çais, a profité des leçons de Balzac, de Flaubert, de Maupassant. L'ingéniosité excessive d'une analyse à la Bourget fera sans doute place dans le nouveau roman qu'on annonce de lui (*Freitagskind*, Fischer, Berlin) à la puissance d'évocation dont témoignait déjà *Schritt für Schritt.* Nous sommes curieux de voir comment Otto Flake avec ses dons de plasticité aura su rendre le milieu où doit se dérouler l'action. L'évolution d'un jeune homme traversant les groupes sociaux qui, tour à tour, se juxtaposent et se superposent en Alsace, nous intéressera plus qu'une reprise du problème alsacien, que le romancier se défend à bon droit d'avoir explicitement posé, puisqu'il prétend ne vouloir "rien que conter".

F. Bertaux.

* * *

UNE ERREUR.

A la page 44 du petit livre *(A quoi rêvent les jeunes gens)* qu'il vient de publier chez l'éditeur Champion, M. Emile Henriot écrit en note : " M. André Gide a cessé, nous dit-on, de diriger *la Nouvelle Revue Française*, pour des raisons qui nous sont mal connues. "

A ce propos, M. Jacques Copeau, directeur de *la Nouvelle Revue Française*, a reçu de M. André Gide la lettre suivante :

" Par une note, qu'on me signale, du livre de M. Henriot, j'apprends que j'ai " cessé de diriger *la Nouvelle Revue Française.*" Je vous serais obligé, mon cher ami, de faire connaître à vos lecteurs que mes rapports avec *la Nouvelle Revue Française* sont les mêmes aujourd'hui qu'ils étaient aux premiers jours de la revue, et qu'ils n'ont depuis jamais cessé d'être. Bien à vous. A. G. "

Ajoutons, ainsi qu'il nous y autorise, que le nouveau roman de M. André Gide paraîtra prochainement dans *la Nouvelle Revue Française.*

LES REVUES

REVUES FRANÇAISES.

Une traduction nouvelle de *La Divine Comédie,* par Mme Espinasse-Mongenet, paraissant à la Nouvelle Libraire Nationale, M. Charles Maurras donne à la REVUE HEBDOMADAIRE (14 décembre 1912) des *Notes sur Dante.* En voici la première page :

S'il n'est pas le roi des poètes, comme il faut bien en convenir, la mort dans l'âme, s'il ne préside pas toute la poésie moderne, car Paris, comme Athènes, y précède Florence, c'est peut-être le roi des hommes. On se fait une idée de cette royauté en considérant ses portraits. Le long masque aiguisé et creusé, dont la stylisation excessive peut aboutir à une véritable caricature, dégage, à l'examen, les signes d'une sorte de supériorité générique antérieure aux distributions du destin. Sans le bonnet pointu qui le classe parmi les docteurs et les sages, la maigre effigie laurée d'or pourrait servir à désigner tout autre maître des hommes, guide politique ou chef militaire : volonté de Jules César ou du grand Condé, idées d'Aristote ou de Richelieu. Une destinée différente changerait peu de chose à l'accent décisif de ce visage supérieurement calme et clos, mais dont les traits crispés disent tant de passion : impérieux bien plus qu'inspirés et méditatifs. Le front haut, les tempes serrées, les joues creuses, une amère bouche abaissée qui allonge encore la face, le grand œil reculé du profil aquilin, sous l'arcade proéminente, font ressembler le dessin de ce caractère au type abstrait du maître en soi, du chef essentiel, *l'homme et non l'homme qui s'appelle Callias* (modèle qui n'a pas été inventé au quinzième siècle et que le douzième avait déjà reçu de l'antiquité). La poésie aura été l'organe de Dante, et son moyen de s'exprimer ; mais sa fin primitive était de se porter en avant pour être suivi.

*
* *

Au cours d'une étude sur *le Théâtre de Wedekind*, parue dans LE PARTHÉNON du 20 novembre 1912, M. A. François-Poncet trace de l'auteur de *l'Eveil du Printemps* le portrait suivant :

Peu d'œuvres théâtrales sont au même degré révélatrices d'un tempérament. Le théâtre est pour Wedekind ce que la poésie lyrique est pour d'autres : un moyen d'épanchement personnel. C'est dans sa vie, dans son expérience immédiate qu'il prend la matière de ses drames. C'est toujours lui qu'il met en scène. Tous les masques dont il se couvre laissent apercevoir ses yeux tristes et sombres inquiets et comme prêts à flamber, son front têtu sous les cheveux ras, sa bouche maussade et, si je puis dire, l'énergie mélancolique de ses traits un peu lourds. Il est lui-même l'acteur de ses drames et sans doute ses amis qui le voient jouer ont-ils l'impression qu'il n'y a pas pour lui d'intervalle entre la scène et la rue et qu'il passe de l'une à l'autre de plain-pied. Il ne semble pas qu'il lui soit jamais possible de sortir de lui-même. Sa personne est à chaque moment son univers. Et il ne lui arrive rien que d'inouï. On le sent tourmenté, fébrile, animé d'un orgueil démesuré, impatient de la contrainte, avide de lutte, possédé par ses émotions, prenant toutes choses au tragique, prompt, d'ailleurs, à voir en toutes choses le côté ridicule et caricatural, brutal, cynique, assoiffé pourtant d'idéalisme, méfiant, méchant, et rempli d'aspirations généreuses, capable de pousser l'amour, l'amitié jusqu'à l'héroïsme, la haine jusqu'à la bassesse, nerveux, persécuté et frémissant. On le devine transportant tout chaud dans un drame l'événement qui vient de le bouleverser, écrivant en proie à la passion, par saccades, avec une rage concentrée et douloureuse, un mépris souverain des usages et des règles élémentaires, inégal et insatisfait.

*
* *

Dans LE TEMPS, M. Paul Souday juge sévèrement le récente attribution du *Prix Goncourt :*

Au fond, les académies se ressemblent toutes. Elles ont une incurable prévention contre les talents trop vigoureux et trop hardis. Elles aiment à primer des essais honorables, mais qui, sans leurs suffrages, auraient eu bien des chances de passer inaperçus

Rien de plus flatteur sans doute que de découvrir un jeune, à la condition que la découverte soit considérable, et qu'un excès d'originalité ait exposé ce lauréat à rester méconnu. Mais à quoi bon tirer de la pénombre de petites productions vaguement agréables qui y étaient parfaitement à leur place ? Accorder le prix Goncourt à l'idéologue éloquent et passionné qu'est M. Julien Benda, cela aurait eu un sens. On aurait compris, aussi, que ce Conseil des Dix couronnât M. Charles Vildrac, délicat poète en prose, ou M. Michel Yell, l'auteur de cet impressionnant *Cauët*, plus conforme peut-être aux théories goncouristes et qui fait songer à du Huysmans plus frénétique et plus puissant. L'académie Goncourt a choisi M. André Savignon, pour les mêmes raisons qui ont poussé l'Académie Française à palmer M. André Lafon et à éliminer M. Charles Péguy. Alors, si elle obéit aux mêmes préjugés que l'autre, à quoi sert cette académie qui n'est pas au coin du quai ?

*
* *

MEMENTO :

— *Mercure de France* (1 décembre) : " Louis Bertrand " par Ernest Gaubert.

— *Mercure de France* (16 décembre) : la première partie d'une longue étude de Georges Duhamel sur " Paul Claudel " ; une scène de Francis Jammes intitulée " l'Auberge des Poètes ".

— *La Phalange* (20 novembre) : " Petits Cantiques " par Daniel Thaly ; " Un Romancier et un Poète haïtiens " par John-Antoine Nau ; les " Lettres de la Brousse " de Robert Randau ; et les deux premiers actes du " Gygès et son anneau " de Friedrich Hebbel, traduit par Schlincker et Hizet.

— *Les Marges* (décembre) : une consciencieuse et fine analyse des romans de " René Boylesve " par Georges le Cardonnel.

— *La Revue de Belgique* (15 novembre) : dans sa " Petite Chronique des Lettres ", M. Wilmotte esquisse à grands traits les directions de " La jeune critique française ".

*
* *

Revues Etrangères :

— *The English Review* (décembre) donne une nouvelle de M. Maurice Hewlett : "The Gods in the Schoolhouse", et un important article de son directeur M. Austin Harrison : "Strindberg's Plays".

— *The Fortnightly Review* (décembre) : "Stage Décoration" par Charles Ricketts.

— *The Poetry Review* informe ses lecteurs que, désormais, elle paraîtra quatre fois par an sous le titre nouveau de *Poetry and Drama.*

— *La Voce* (de Florence) a augmenté le nombre de ses pages et peut ainsi, tout en continuant de faire une large part à la critique active, consacrer plus d'espace à la littérature pure et à l'art. Les numéros de novembre et décembre contiennent des reproductions de dessins de Medardo Rosso, Picasso, A. Soffici ; et la traduction d'une longue nouvelle de Stanislas Przybyszewsky. La collaboration des écrivains français à *La Voce* n'est point négligeable : outre un article de Romain Rolland et des vers de Charles Péguy dans le numéro du 7 Novembre, on trouve dans celui du 11 décembre un poème de Paul Claudel, "Saint-Barthélemy".

*
* *

Les Lundis 13, 20, 27 janvier et le Lundi 3 février, à 5 heures précises de l'après-midi, 36, rue de Lisbonne, M. Jacques Copeau fera quatre lectures dramatiques. Il lira successivement : *Macbeth*, *Cinna*, *Le Menteur*, *Britannicus.*

Le Gérant : André Ruyters.

Imp. The St. Catherine Press Ltd. Bruges (Belgique)

ÉDITIONS DE LA

NOUVELLE REVUE FRANÇAISE

35 & 37, RUE MADAME, PARIS

DIRECTEUR : GASTON GALLIMARD

ADMINISTRATEUR COMMERCIAL : J. G. TRONCHE

Volumes in-8 couronne 3 fr. 50

Poésie :

GEORGES DUHAMEL : COMPAGNONS

HENRI FRANCK : LA DANSE DEVANT L'ARCHE
(avec une Préface de Mme de Noailles).

FRANCIS VIELÉ-GRIFFIN : LA LUMIÈRE DE GRÈCE

Correspondance :

CH.-L. PHILIPPE : LETTRES DE JEUNESSE
— à Henri Vandeputte. —

Romans :

HENRI BACHELIN : JULIETTE LA JOLIE

JEAN RICHARD BLOCH : LÉVY, PREMIER LIVRE DE CONTES.
(Lévy. Comment on fait une section d'infanterie, etc.)

G.-K. CHESTERTON : LE NOMMÉ JEUDI
Traduit de l'anglais par JEAN FLORENCE.

PIERRE HAMP : LE RAIL (LA PEINE DES HOMMES)

PIERRE HAMP : VIEILLE HISTOIRE, CONTES ÉCRITS DANS LE NORD.

ANDRÉ GIDE : ISABELLE, Récit.

CH.-L. PHILIPPE : LA MÈRE ET L'ENFANT
Edition conforme au premier manuscrit.

JEAN SCHLUMBERGER : L'INQUIÈTE PATERNITÉ

Théâtre :

PAUL CLAUDEL : L'OTAGE, drame en 3 actes.

PAUL CLAUDEL : L'ANNONCE FAITE A MARIE
Mystère en 4 actes et un Prologue.

JACQUES COPEAU ET JEAN CROUÉ : LES FRÈRES KARAMAZOV
Drame en cinq actes d'après Dostoïevsky.

HENRI GHÉON : LE PAIN, tragédie populaire en 4 actes et 5 tableaux.

FRIEDRICH HEBBEL : JUDITH
Tragédie en cinq actes, traduite de l'allemand par GASTON GALLIMARD
et PIERRE DE LANUX.

EMILE VERHAEREN : HÉLÈNE DE SPARTE, tragédie en 4 actes.

Critique :

Henri Ghéon : NOS DIRECTIONS
(Réalisme et Poésie. — Notes sur le Drame Poétique. — Du Classicisme. — Sur le vers libre, etc.)

Jacques Rivière : ÉTUDES
(Baudelaire, Paul Claudel, André Gide, Ingres, Cézanne, Gauguin, Rameau, Bach, Franck, Wagner, Moussorgsky, Debussy, etc.)

Volume in-8 tellière 5 fr. 00

André Gide : ISABELLE
Première édition sur vergé d'Arches, tirée à 500 exemplaires.

Volume in-8 couronne 2 fr. 50

Coventry Patmore : POÈMES
(traduction de Paul Claudel, précédée d'une étude sur Coventry Patmore par Valery Larbaud.)

Léon-Paul Fargue : POÈMES

Saintléger Léger : ÉLOGES

POUR PARAÎTRE PROCHAINEMENT :

Stéphane Mallarmé : POÉSIES
(contenant plusieurs poèmes inédits et un portrait)

Albert Thibaudet : LA POÉSIE DE STÉPHANE MALLARMÉ

John Keats : LETTRES A FANNY BRAWNE
traduites par Marie-Louyse des Garets.

Paul Claudel : CETTE HEURE QUI EST ENTRE LE PRINTEMPS ET L'ÉTÉ, Cantate à trois voix

André Gide : LE RETOUR DE L'ENFANT PRODIGUE
précédé de cinq autres traités.

G. K. Chesterton : LE NAPOLÉON DE NOTTING HILL
traduit de l'anglais par Jean Florence.

Il a été tiré de tous ces ouvrages un certain nombre d'exemplaires in-4 tellière, sur vergé d'arches au filigrane de la Nouvelle Revue Française, au prix de 12 fr. 50

COLLECTIONS COMPLÈTES

DE LA

NOUVELLE REVUE FRANÇAISE

La plupart de nos collections complètes étant en voie d'épuisement et les demand d'achat de ces mêmes collections se faisant de plus en plus nombreuses, nous nous voyo dans l'obligation d'en augmenter les prix. Nos lecteurs trouveront ci-dessous le détail nos nouvelles conditions de vente.

Edition de luxe

PREMIÈRE ANNÉE (Février 1909-Janvier 1910)

Collections complètes (*en très petit nombre*) :

La collection, 12 numéros sur Japon . . . . . Prix 100 f

Quelques exemplaires séparés des numéros I, IV, VI, XI et XII . . . . Prix 6 f

Les autres numéros (sauf les nos II et V *épuisés* en dehors des collections) . . . . Prix 5 f

DEUXIÈME ANNÉE (Février 1910-Décembre 1910)

Quelques collections complètes:

La collection, 12 numéros sur Waldorf pur fil . Prix 75 f

Quelques exemplaires séparés des numéros XVI, XVII, XVIII, XX, XXI, XXII. . . . Prix 5 f

Les autres numéros (sauf les nos XIII et XIV *épuisés* en dehors des collections) . . . . Prix 4 f

TROISIÈME ANNÉE (Janvier 1911-Décembre 1911)

Collections complètes :

La collection 12 numéros sur Waldorf pur fil. . Prix 50 f

Quelques exemplaires séparés des numéros XXVII, XXVIII, XXX, XXXI, XXXII, XXXV Prix 4 f

Les autres numéros (sauf le no XXV *épuisé* en dehors des collections) . . . . Prix 3 fr. 5

QUATRIÈME ANNÉE (Janvier 1912-Décembre 1912)

Collections complètes :

La collection, 12 numéros sur Waldorf pur fil . Prix 40 f

Quelques exemplaires séparés des nos XXXVIII, XL, XLIII, XLIV, XLV, XLVI, XLVII Prix 3 fr. 5

Les autres numéros (sauf le no XXXVII *épuisé* en dehors des collections) . . . . Prix 3 f

La collection complète des quatre premières années (Février 1909-Déc. 1912) 48 numéros . . . prix global 235

JEAN SCHLUMBERGER : **ÉPIGRAMMES ROMAINES**, poèmes ouvrage orné d'un frontispice de MAURICE DENIS, gravé par J. BELTRAND, tiré sur papier vergé d'Arches, à deux cents exemplaires numérotés à la presse. Prix : 10 fr.

O.-W. MILOSZ : **LES ÉLÉMENTS**, poèmes
1 volume in-8 raisin, tirage de luxe sur papier vergé d'Arches, numérotés de 1 à 60. Prix : 12 fr.

MAURICE DENIS : **THÉORIES**, 1890-1910, du Symbolisme et de Gauguin, vers un nouvel ordre classique.

1 volume tiré sur vélin (2e édition). Prix : 7 fr. 50

Quelques exemplaires sur papier vergé d'Arches numérotés à la presse de 1 à 50. Prix : 12 fr.

CENNINO CENNINI : **LE LIVRE DE L'ART OU TRAITÉ DE LA PEINTURE** mis en lumière pour la première fois avec des notes par le Chevalier G. TAMBRONI, traduit de l'Italien par VICTOR MOTTEZ, nouvelle édition augmentée de 17 chapitres nouvellement traduits par HENRI MOTTEZ, précédée d'une lettre d'Auguste Renoir et d'une préface inédite du traducteur, suivie de notes et d'éclaircissements sur la fresque par V. MOTTEZ.

1 volume in-8 raisin, tiré à 575 exemplaires. Prix : 5 fr

JEAN DE BOSSCHÈRE : **DOLORINE ET LES OMBRES**, poèmes ouvrage orné d'un portrait par RENÉ LECLERCQ et de trente trois images lettrines et culs-de-lampe par l'auteur, tiré à 300 exemplaires numérotés à la presse, sur papier anglais.

1 volume in-4 couronne. Prix : 25 fr.

PIERRE NOTHOMB : **NOTRE DAME DU MATIN**
1 volume in-8 raisin sur vélin.

Quelques exemplaires numérotés de 1 à 25 et signés par l'auteur, tirés sur papier de Hollande Van Gelder. Prix : 12 fr.

FERNAND PASSELECQ : **LA DERNIÈRE ÉTAPE**
1 volume in-8 raisin Prix : 2 fr. 50

FIORETTI OU PETITES FLEURS DE SAINT FRANÇOIS, traduites de l'Italien par ANDRÉ PÉRATI, ouvrage orné d'un frontispice de MAURICE DENIS, gravé par J. BELTRAND, et tiré à 325 exemplaires numérotés à la presse.

1 volume in-8 raisin sur vélin. Prix : 5 fr.

THOMAS BRAUN : **PHILATÉLIE**, poème, ouvrage de luxe tiré à cent quatre vingts exemplaires numérotés à la presse sur papier vergé d'Arches. Prix : 3 fr. 50

Voir plus loin le bulletin de commande.

BULLETIN BIBLIOGRAPHIQUE

DE LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE

35 & 37, RUE MADAME, PARIS (VIe)

De l'auteur de Tête d'Or : LA VILLE, drame, tiré
(Paul Claudel) 225 exemplaires, 1 volume in-8 cavalier, Edition d
l'Art Indépendant, Paris, MDCCCXCIII.
Prix : 15 fr

Paul Claudel : CONNAISSANCE DU TEMPS, édition Vve Rozario Fou-Tchéou, 1904. Quelques exemplaires signés de l'auteur. . . . . Prix : 15 f

André Gide : PALUDES, ouvrage de grand luxe tiré à 400 exemplaires sur hollande antique, Edition de l'Art Indépendant, Paris, MDCCCXCV. 1 volum format anglais . . . . *épuisé* Prix : 20 f

Cte de Lautréamont : LES CHANTS DE MALDOROR, 1 volum in-18 gr.-jésus, Paris et Bruxelles, 1874. Prix 10 f

André de Séipse : Lettre d'André de Séipse, solitaire, sur LE
(André Suarès) ANARCHISTES, quels ils sont et comme il fau les punir. Edition de l'Art Indépendant, Paris, 1894 1 plaquette in-8 carré . . . . . Prix : 2 fr. 50

André de Séipse : Lettre III sur la soi-disant LIGUE DE LA PATRIE Edition de l'Art Indépendant, Paris, 1899. 1 plaquett in-8 carré . . . . Prix : 2 fr. 5

Charles Baudelaire : ŒUVRES POSTHUMES ET CORRESPONDANCES INÉDITES, précédées d'une Etud Biographique par Eugène Crépet, ouvrage orné d'u beau portrait en héliogravure de Charles Baudelair et du fac-similé d'un autographe. Edition Quanti Paris, 1887, 1 volume in-8° cavalier de CIV-33 pages . . . . Prix : 8 f

Ch. Vildrac : IMAGES ET MIRAGES, poèmes. Edition de l'Abbay 1908, 1 volume in-16 . . . . . . Prix : 5 f

H. Ghéon : LE CONSOLATEUR. Edition Fasquelle 1909, 1 volum in-18 . . . . Prix : 3 fr. 5

Les envois seront faits franco de port en France et à l'Etranger.

Adresser mandat et bulletin de souscription à M. J. G. Tronch administrateur commercial de la Nouvelle Revue Française, 35 et 37, ru Madame, Paris, VIe.

La Nouvelle Revue Française

35 et 37, RUE MADAME, PARIS (VIe)

BULLETIN DE COMMANDE

Veuillez m'adresser franco de port les ouvrages ci-dessous désignés :

TOTAL		

Vous trouverez ci-inclus en un mandat postal le montant de ma commande.

Nom

Adresse

Nous laissons à ceux de nos abonnés qui ont un compte ouvert chez nous, toute faculté pour le paiement de leurs commandes.

Depuis sa fondation (Février 1909)

La Nouvelle Revue Française

a publié :

Charles Blanchard
Le Journal de la XXe année
Les Lettres de Jeunesse — de Charles-Louis Philippe

L'Hymne du Saint Sacrement
Trois Hymnes
L'Otage
L'Annonce faite à Marie — de Paul Claudel

Michel-Ange
Les Heures du Soir
Trois Poèmes — d'Émile Verhaeren

La Porte Etroite
Isabelle
Le Journal sans dates — d'André Gide

La Fête Arabe — de Jérôme et Jean Tharaud

Fermina Marquez
Rose Lourdin — de Valery Larbaud

Jacques l'Egoïste — de Jean Giraudoux

L'Inquiète Paternité — de Jean Schlumberger

et des traductions de :

Arnold Bennett, J. V. Jensen, George Meredith.
Lord Chesterfield, John Keats, Coventry Patmore,
G. K. Chesterton, Walter Savage Landor,
Rainer Marie Rilke.

LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE

Veuillez m'inscrire pour un abonnement *de luxe / ordinaire* * *de six mois / d'un an* * *à la Nouvelle Revue Française,*

à partir du 1 *Janvier* 1913.

(Signature et Adresse)

Sur papier ordinaire : France, Alsace-Lorraine, Belgique, Luxembourg : un an, 15 *francs, six mois,* 8 *francs. — Etranger : un an,* 18 *francs, six mois,* 10 *francs. — Pour les membres du corps enseignant en France : un an,* 10 *francs.*

Sur papier de luxe : 25 *francs.*

Ou peut joindre le montant de l'abonnement en un mandat poste ou demander le recouvrement à domicile.

* *Effacer l'une ou l'autre indication.*

SOMMAIRE du No 47.

HENRI GHÉON : L'Épreuve de Florence (I).
TRISTAN KLINGSOR : Poèmes de France.
JACQUES RIVIÈRE : De la Foi (I).

ERNEST TISSERAND : Sept Hommes.

Chronique de Caërdal, par ANDRÉ SUARÈS.
(*Le grand siècle. — Sur le seuil des quatuors*).
La Littérature, par ALBERT THIBAUDET.
(*Remarques sur le symbole*).
Les Poèmes, par HENRI GHÉON.
(*La Romance de l'Homme, par Saint Georges de Bouhélier. — Les Poètes : M. Nicolas Beauduin*).
Le Théâtre, par JEAN SCHLUMBERGER.
(*A propos de la Reine Margot : le drame historique*).

NOTES par MICHEL ARNAULD, JACQUES COPEAU, VALERY LARBAUD, CAMILLE VETTARD :

Rosny et Wells. — Pierre Mille et Kipling. — L'Enquête d'Agathon sur *Les Jeunes Gens d'aujourd'hui.* — *Sur la Vie,* par André Suarès. — *L'évolution morale de Gœthe,* par Henri Loiseau. — *Le Faust de Gœthe,* par Ernest Lichtenberger. — *Le Bergsonisme,* par Julien Benda. — *Oscar Wilde,* par Leonard Cresswell Ingleby.

SOMMAIRE du No 48.

P. F. ROCHE : Larmes de la Volupté.
JACQUES RIVIÈRE : De la Foi (*Fin*).
HENRI GHÉON : L'Epreuve de Florence (II).

BERNARD COMBETTE : L'Exécution double.

Chronique de Caërdal, par ANDRÉ SUARÈS.
(*D'un mince auteur. — Chasse au tigre*).
La Littérature, par ALBERT THIBAUDET.
(*Gustave Flaubert, par Louis Bertrand*).
Le Roman, par CAMILLE VETTARD.
(*Les Fabrecé, par Paul Margueritte*).
Le Théâtre, par JEAN SCHLUMBERGER.
(*Dans l'ombre des statues, par Georges Duhamel.— Bagatelle, par Paul Hervieu*).

NOTES par LOUIS CHADOURNE, JACQUES COPEAU, LOUIS DUMONT-WILDEN, LÉON-PAUL FARGUE, HENRI GHÉON, EDMOND PILON, JEAN SCHLUMBERGER, CAMILLE VETTARD :

Au Salon d'Automne. — Deux nouveaux volumes de la *Bibliothèque Française.* — *Le Rabaga,* par Blanche Rousseau. — *La plus humble vie,* par Charles de Bordeu. — *La philosophie de M. Bergson,* par René Gillouin. — *Une amie inconnue d'Eugénie de Guérin : Coraly de Gaïx.* — *Bernard Shaw,* par Augustin Hamon. — Pour la bataille.

LETTRES ITALIENNES : *Ma montagne,* par Scipio Slataper.
LES REVUES.